

1700-1900

L'ORFÈVRERIE FRANÇAISE

AUX XVIIIe & XIXe SIÈCLES



PAR

HENRI BOUILHET

ORFÈVRE



(1700-1900)

L'ORFÈVRERIE FRANÇAISE

aux XVIIIe et XIXe siècles

d'après les documents réunis

AU

MUSÉE CENTENNAL DE 1900



(1700-1900)

L'ORFÈVRERIE FRANÇAISE

aux XVIIIe et XIXe siècles

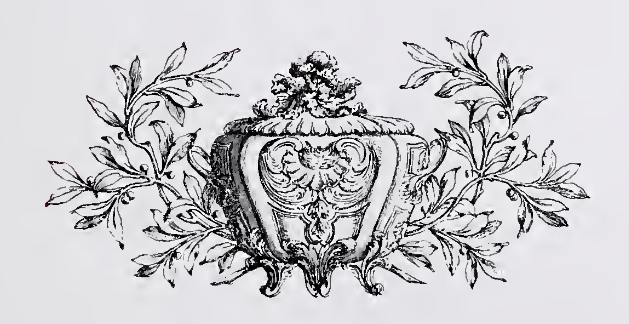
PAR

HENRI BOUILHET, Ing. E. C. P.

ORFÈVRE

PRÉSIDENT DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

PRÉSIDENT DU JURY DE L'ORFÈVRERIE
EN 1900



PARIS

H. LAURENS, LIBRAIRE-ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

1912

LIVRE TROISIÈME

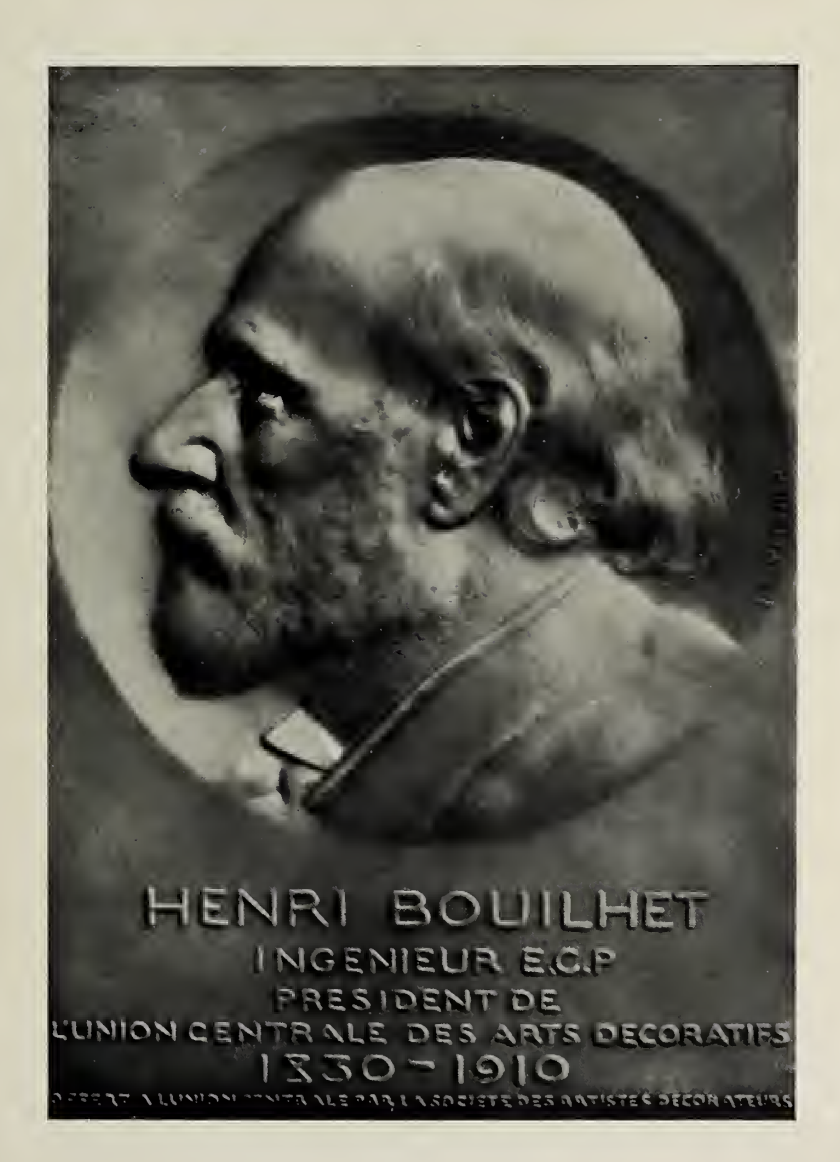
L'ORFÈVRERIE FRANÇAISE

AU

XIX[e] siècle

Deuxième période

(1860-1900)


HENRI BOUILHET
INGENIEUR E.C.P
PRESIDENT DE
L'UNION CENTRALE DES ARTS DECORATIFS
1830-1910



Henri Bouilhet dans son cabinet de travail.

PRÉFACE

La vie et l'œuvre de Henri BOUILHET

(1830-1910)

L'auteur du présent ouvrage sur l'*Orfèvrerie française aux dix-huitième et dix-neuvième siècles,* notre cher Henri Bouilhet, est mort le 21 septembre 1910, avant qu'aient pu paraître les deux derniers volumes de l'œuvre à laquelle il consacra les meilleurs loisirs des ultimes années de sa belle vie laborieuse. Il en avait corrigé toutes les épreuves, et il ne retardait le tirage de l'imprimeur que pour les reviser une fois de plus avec l'extrême conscience et le sérieux qu'il apportait à tout ce qu'il entreprenait. Puis, l'esprit en

repos, heureux de la tâche terminée, mais comme s'il eût voulu fuir modestement, à son ordinaire, les louanges qu'il allait en recueillir, il se coucha et s'endormit du dernier sommeil, laissant à son fils bien-aimé le soin de mettre au jour ce qu'il restait du livre à publier.

Henri Bouilhet venait d'atteindre ses quatre-vingts ans, quand la mort l'enleva. Mais, à le voir toujours si vigoureux et actif, supportant sans faiblir le poids des affaires, gardant jusqu'à la suprême minute sa merveilleuse lucidité d'intelligence, et cet esprit de méthode qui lui avait permis durant toute sa vie de mener de front avec aisance tant d'occupations diverses, on n'eût jamais pu croire sa fin si proche. Président de la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs, à laquelle depuis quarante ans il s'était donné de toute son âme, gérant de la célèbre maison d'orfèvrerie Christofle, devenue sienne, pour ainsi dire, par ses liens de parenté, et où, pendant plus d'un demi-siècle, il joua le rôle le plus brillant ; enfin, membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts, Henri Bouilhet restait solide sur la brèche, non comme un chef fatigué qu'on garde par déférence à un poste d'honneur, mais comme un militant sur lequel on pouvait compter toujours pour les directions viriles et décisives.

Homme de résolution, en effet, d'initiative et de haut idéal, il avait prouvé qu'il l'était.

Sa carrière, si bien remplie, peut être envisagée sous deux aspects distincts, soit qu'on considère en lui l'orfèvre, soit qu'on envisage son rôle considérable à l'Union centrale. Comme orfèvre, il a grandement contribué à l'évolution, je dirai aussi aux progrès de son art par son goût ingénieux, par ses qualités d'homme de science, habile à adapter les procédés de l'outillage mécanique à la production moderne. Comme protagoniste de la Société de l'Union centrale, il a aidé puissamment au mouvement d'affranchissement de nos industries de luxe qui restaient enlizées dans les sempiternels pastiches des styles anciens. Sa mémoire mérite de survivre à l'un comme à l'autre de ces titres.

Un critique autorisé, M. Gabriel Mourey, écrivait au lendemain de sa mort, dans la Revue *Les Arts* (1), les lignes que voici :

« Il n'est personne, on peut le dire, parmi ceux qui connaissent l'histoire des » arts décoratifs français durant ces cinquante dernières années, en la mémoire de » qui le nom de Henri Bouilhet n'éveille un souvenir. L'homme qui le porta et

---

(1) Numéro d'avril 1911, p. 18.

» l'ennoblit fut en effet étroitement mêlé à toutes les manifestations de notre vie
» artistique au cours du demi-siècle qui vit la rénovation de nos arts industriels,
» tombés en désuétude depuis la fin du premier Empire. »

La constatation est des plus justes. Et il me sera permis, à moi qui fus pendant près de trente années un fidèle compagnon de lutte aux côtés de ce chef respecté, d'ajouter qu'il est infiniment regrettable qu'on n'ait pu le décider à accepter au moment opportun, dans le Conseil d'administration de l'Union centrale, la première place, au lieu de la seconde dont il se contenta. En s'effaçant trop modestement devant les deux hommes politiques, Antonin Proust, puis Georges Berger, qui occupèrent successivement, de 1882 à 1910, la présidence de la Société, il est bien certain que Henri Bouilhet crut avec sincérité mieux servir la cause à laquelle il s'était voué. Manqua-t-il de confiance en lui? Craignait-il de se laisser trop absorber au détriment de sa maison d'orfèvrerie par une fonction qui, grâce à la façon dont il la comprenait, serait devenue une lourde charge? C'est probable. Il était de ceux qui ne se poussent pas d'eux-mêmes au pouvoir. Quoi qu'il en soit, par son excessive réserve, il se condamna lui-même à ne point fournir sa mesure. Dans la main d'un tel pilote, le gouvernail du navire sur lequel nous combattions pour une noble cause aurait pris une route plus sûre. Point de tâtonnements ni de fausses manœuvres. Les destinées de notre moderne art décoratif français eussent, je le crois, sensiblement gagné en direction ferme et heureuse.

Mais nous reviendrons tout à l'heure sur ce sujet, et nous dirons quelle fut la part exacte de Henri Bouilhet dans l'œuvre de l'Union centrale. Auparavant, il convient de remonter à ses débuts dans l'industrie, et d'indiquer comment il s'y signala, par quelles qualités de nature, par quelle puissance de travail il parvint à y jouer le rôle remarquable que nous allons essayer de définir.

I

L'œuvre de l'orfèvre.

Né en 1830, Henri Bouilhet devint orphelin à l'âge de huit ans. C'était un enfant très doux, assez taciturne, d'une conduite exemplaire, qui eut de bonne heure le goût de l'étude, et s'astreignit sans peine à cette discipline intellectuelle par laquelle s'affirment les volontés précoces. Admis comme boursier au collège Sainte-Barbe, il passait avec succès en 1848 le double examen des baccalauréats ès lettres et ès sciences, et entrait avec le sixième rang, par

voie de concours, comme boursier de la Ville de Paris, à l'Ecole centrale des Arts et Manufactures. Il en sortit second en 1851, avec le diplôme d'ingénieur chimiste.

Son maître, l'illustre chimiste Jean-Baptiste Dumas, qui tenait le jeune homme en particulière estime, aurait souhaité le voir se consacrer uniquement à la science. Il le poussa à collaborer au *Dictionnaire de Chimie industrielle* de Bareswill et Aimé Girard, et l'engagea à faire des conférences, ce à quoi Bouilhet s'essaya, non sans succès, à la Société d'encouragement, à l'Observatoire et aux Arts et Métiers, sur différents sujets, tels que les *Origines de la galvanoplastie, ses progrès;* les *Nouvelles pâtes de la Manufacture de Sèvres;* la *Reproduction des objets d'art en métal et leur vulgarisation dans les musées*, etc., etc.

Mais Henri Bouilhet avait sa voie toute tracée auprès de son oncle, Charles Christofle, qui lui servait de père, et dont la sollicitude avait su lui faire place à ses côtés dans la manufacture d'orfèvrerie, fondée par lui, à laquelle il commençait alors à donner le développement colossal qu'elle a pris par les applications d'argenture électro-chimique. Précisément, à cette date, c'est-à-dire vers l'année 1852, le promoteur de l'industrie nouvelle de l'orfèvrerie argentée voyait enfin s'aplanir les difficultés inouïes qu'il avait rencontrées dans le début de sa tentative audacieuse, difficultés qu'ont presque toujours à vaincre les grands novateurs, quand il s'agit de triompher de la routine. Par bonheur, Charles Christofle était un de ces lutteurs énergiques au caractère fortement trempé, qu'aucun découragement ne pouvait abattre. Depuis 1844, il avait démontré par une production intelligente les avantages de l'invention qui ouvrait à l'orfèvrerie des horizons imprévus, et l'Académie des Sciences, par la voix autorisée de J.-B. Dumas, avait signalé les conséquences merveilleuses au double point de vue hygiénique et économique du procédé qui allait supprimer les ateliers si dangereux de la dorure au mercure. La plupart des fabricants, après être restés incrédules (exception faite pour Odiot et Thomire), consentaient enfin à se laisser convaincre, et se décidaient à répandre dans leur clientèle un genre de production accueilli tout d'abord sans faveur, on peut dire presque avec dédain. Le succès s'affirma surtout à partir de l'Exposition de 1849, et les ateliers de Charles Christofle, pour répondre aux besoins d'une fabrication devenue intensive, durent, non seulement prendre des proportions jusqu'alors inconnues, mais aussi se pourvoir d'un outillage mécanique qu'il s'agissait d'inventer à peu près de toutes pièces. L'électricité et la vapeur faisant leur apparition dans l'art de

l'orfèvrerie, transformant l'échoppe de jadis en usines grondantes et fiévreuses, quelle révolution dans l'industrie!

Il y avait là, on le conçoit, un rôle séduisant à jouer pour un ingénieur de vingt ans, enclin aux recherches sérieuses, ayant cet esprit d'initiative qui est le propre de la jeunesse, et dont, bien souvent, dans le train ordinaire de l'industrie, il arrive qu'on tend plutôt à retenir qu'à exciter l'ardeur.

Admirablement dirigé par son oncle, Henri Bouilhet put donner libre essor à ses qualités. Quel champ n'avait-il pas devant lui, d'ailleurs, puisque son effort de création allait devoir s'étendre dans les sens les plus divers, et que, pour satisfaire au programme magnifique de Charles Christofle, il convenait de mettre au service de l'Art toutes les ressources de la science?

Il commença par s'initier aux détails compliqués du métier de l'orfèvre, et se forma le goût tout en apprenant à se plier à la discipline commerciale. En même temps, il s'efforçait d'utiliser ses talents de chimiste et d'ingénieur dans les applications de la galvanoplastie, ainsi que dans l'installation d'un matériel de machines de plus en plus variées. Parmi les multiples innovations qu'il réalisa à cette époque ou auxquelles il prit une part des plus actives, je rappellerai celle qui consiste à remplir les coquilles galvaniques par un métal dur tel que le laiton, et permet d'obtenir une « galvanoplastie massive », c'est-à-dire des reproductions en une seule pièce de figures ronde-bosse, de motifs architecturaux ou décoratifs de grande dimension, et même des statues entières. D'intéressantes applications en furent faites, non seulement dans la fabrication courante, mais encore dans des œuvres destinées à rester comme des spécimens de l'art de la ciselure : les appartements de l'Impératrice, aux Tuileries, décorés par Lefuel, présentaient de véritables chefs-d'œuvre en ce genre, rivalisant avec les plus fines ciselures du dix-huitième siècle. Le revêtement du wagon du Pape, exécuté sous la direction d'Émile Trelat, en 1859, les portes de l'église Saint-Augustin, reproduites sur les dessins de Victor Baltard, les chapiteaux de l'Opéra de Garnier, furent également obtenus par ce procédé.

On peut se faire une idée, par ce seul exemple, de la diversité des travaux auxquels, dans l'usine, devait tenir tête notre jeune ingénieur. Chaque jour, c'était quelque nouveau problème à étudier et à résoudre. Aux questions de mécanique et de chimie, d'installation d'outillage, qui étaient plus particulièrement de son ressort, s'ajoutaient toutes celles de la pratique commerciale dans une vaste entreprise. Il fallait tantôt s'occuper de la direction des ateliers, dont on ne cessait d'augmenter le nombre, tantôt imaginer des modèles

inédits pour cette orfèvrerie galvanique qui faisait alors son entrée sensationnelle dans le monde, et les approprier aux conditions spéciales de la fabrication. Par surcroît, il fallait encore dresser, avec mille peines et tâtonnements, tout un personnel d'ouvriers aux opérations d'un métier d'autant plus compliqué qu'il était encore inconnu. Il fallait, enfin, préparer projets sur projets pour une clientèle qu'il s'agissait de conquérir à force de diplomatie, en luttant contre les préjugés hostiles aux nouveaux procédés. Tâche énorme ! Labeur considérable ! et qui n'exigeait pas seulement une activité très grande, mais qui obligeait en outre aux méditations sans trêve, aux expériences incessantes de laboratoire, à une perpétuelle tension de toutes les facultés du cerveau.

Quelle école ce fut pour Henri Bouilhet, durant cette période qui va de 1852 à 1863, que cette collaboration si féconde avec Charles Christofle et son gendre, Ernest de Ribes, qu'il avait associé à la direction de sa maison.

Pénétré qu'était Henri Bouilhet d'admiration pour les qualités supérieures de son oncle, gagné par l'exubérance et l'enthousiasme de ce tempérament de flamme, lui, le disciple moins audacieux et plus calme en apparence, se donna tout entier, sans réticence ni réserve, avec un dévouement absolu, une totale abnégation de soi-même à l'œuvre qui allait absorber sa vie. Doué d'une santé remarquablement robuste, la fatigue ne semblait pas avoir prise sur lui. Tout son temps était consacré au travail. Point de distractions mondaines, de rares soirées au théâtre, jamais de sorties en dehors de celles que réclamaient les affaires. Dans ce Paris qui, alors comme aujourd'hui, offrait à foison ses tentations à la jeunesse, dans ce monde de la haute bourgeoisie où il voyait s'ouvrir devant lui tant de brillantes relations, Henri Bouilhet évitait tout amusement, restait à l'écart et se concentrait dans son rôle. Même les dimanches, dans les réunions de famille, aux heures où les plus laborieux se laissent aller à une détente aimable, on le voyait dans un coin du salon s'absorber en quelque problème ardu, chercher en dessinant le galbe d'une pièce d'orfèvrerie ou bien griffonner silencieusement des notes de prix de revient. Tel il était à cette époque, tel il resta toujours : grave, réfléchi, méthodique, jamais inoccupé.

Parmi les installations les plus importantes dont Henri Bouilhet eut à s'occuper pendant ses années de début, il faut mentionner, à part celles des ateliers de dorure et d'argenture, l'outillage admirable qui amena une révolution dans la fabrication des couverts de table. Depuis le milieu du dix-huitième siècle, ces ustensiles étaient exécutés, on le sait, au balancier et au mouton dont l'action puissante donnait sa forme aux fourchettes ou aux

cuillères, et imprimaient les ornements au moyen de deux matrices d'acier superposées exactement. Mais, pour rapide et économique que fût ce procédé, il était bien loin encore de répondre aux besoins de la fabrication vertigineuse de nos jours.

Ce fut seulement quelques années plus tard qu'un ingénieux inventeur, H. Levallois, par la transformation du laminoir à rouleaux circulaires en machine à va-et-vient, mue par une bielle opérant la pression sur des matrices en forme de segments de cylindre, parvint à décupler la rapidité de production, tout en réalisant le travail en perfection, ce qui amenait une énorme diminution du prix de revient. Levallois, malgré la brillante réussite de ses essais, ayant été exploité par des capitalistes, allait sombrer, et il serait peut-être mort dans la misère s'il n'avait rencontré en 1878 la maison Christofle, qui comprit tout le parti qu'il y avait à tirer du procédé. Grâce à elle fut montée alors la grandiose usine de Saint-Denis, où se fabriquent maintenant chaque jour des centaines et des centaines de couverts en métal argenté. Là encore, il y eut pour Bouilhet une belle besogne !

Dans un ordre d'idées tout différent, vers 1853, c'est-à-dire à l'époque de ses débuts, Henri Bouilhet eut à prendre part à une entreprise qui favorisa grandement son éducation d'orfèvre ; je veux parler du monumental surtout de table que Napoléon III commanda à Christofle en 1853, pour le palais des Tuileries, et qui, en introduisant au sein du luxe impérial l'orfèvrerie argentée, devait être pour celle-ci une consécration éclatante et lui servir de passeport définitif dans tous les milieux sociaux. De la part du souverain l'acte était méritoire et gros de conséquence. C'était d'abord l'affirmation solennelle de cette profonde vérité esthétique qu'en art, la beauté est indépendante du prix de la matière qui l'exprime. C'était en outre un hommage formel rendu à une des découvertes qui, en contribuant puissamment à démocratiser le luxe, fut, comme l'a dit Charles Blanc, « un des bienfaits les plus signalés dont nous soyons redevables à la science ».

On comprend aisément l'importance capitale attachée par la maison Christofle à une pareille commande. Aussi mit-elle tout en œuvre pour que l'exécution dépassât ce qu'on en pouvait attendre. Le surtout comprenait 15 pièces principales formées de groupes allégoriques, plusieurs grandes coupes, des candélabres avec figures et emblèmes, ainsi qu'une quantité d'accessoires : casseroles, réchauds, saucières, compotiers, cloches, etc. ; le tout en métal argenté. Le sculpteur Gilbert s'était chargé des modèles. L'élite des ornemanistes et des ciseleurs de l'époque avait été recrutée dans les plus

célèbres ateliers parisiens, pour mener à la perfection ce travail exceptionnel qui exigea plusieurs années d'un labeur assidu, hérissé de difficultés.

Henri Bouilhet se plongea à fond dans l'étude technique de cette fabrication. Il y déploya, on peut le dire, autant de goût que de force de volonté. Un point d'abord fut à fixer. Quel thème adopter pour la décoration générale des pièces du surtout? Les ornemanistes de cette époque tenaient en grande faveur les imitations de la nature, les fleurs des champs qu'ils allaient, durant les promenades des dimanches, mouler sur place dans la campagne environnante. Mais ces copies littérales, sans l'adaptation préalable des formes végétales à la matière traductrice, n'étaient pas acceptables avec leur brutalité désordonnée. On en avait trop abusé. Il fallait prendre un autre parti et suivre un meilleur principe. Bouilhet, s'inspirant des beaux modèles du passé, conseilla à ses habiles collaborateurs le retour à une discipline ornementale plus discrète et plus savante. Comme il avait la passion des fleurs, il donna plus d'une fois lui-même des croquis d'idées qui lui passaient par l'esprit. Il en eut d'excellentes. Sur les cloches du surtout impérial, on fit courir des frises formées avec la fleur du fuchsia, d'un charmant effet; sur d'autres pièces, des épis de blé, des chardons, des fruits et des légumes furent disposés en capricieuses volutes. Ainsi on devançait le mouvement qui, quarante ans plus tard, devait entraîner nos arts décoratifs aux emprunts à outrance de la nature végétale.

On sait ce qu'il advint de cette œuvre considérable et qui marque une date dans l'histoire de l'orfèvrerie moderne. Lors de l'incendie du palais des Tuileries, en 1871, elle fut anéantie, et l'on n'en retrouva parmi les décombres, que quelques débris. Mais elle évoquait un tel passé de travail et d'initiatives, elle rappelait tant d'efforts couronnés de succès de la période des débuts d'une maison parvenue au faîte de la renommée, que ces pauvres restes de métal tordus et corrodés par le feu, Henri Bouilhet n'hésita pas à les recueillir. Avec une sorte de piété, il s'appliqua à rassembler ces fragments informes, à rétablir ce qui manquait des décors façonnés jadis, et à faire revivre les plus importantes pièces de ce surtout fameux de Napoléon III.

J'eus l'occasion de voir l'éminent ingénieur dans ses ateliers de la rue de Bondy, alors qu'il présidait à cette patiente et minutieuse reconstitution. C'était aux environs de l'année 1900. Il était tout rayonnant de cette tâche qui lui rappelait ses ardeurs de la vingtième année. Ses yeux noirs si vifs brillaient de plaisir, et lui, qui d'habitude n'était guère loquace, trouvait des mots ardents et colorés pour m'expliquer de sa voix grave et bien timbrée

la genèse première de l'œuvre de jeunesse, qu'il s'amusait à faire renaître. Il me racontait les emportements qu'avait eus autrefois Gilbert, le créateur de toute la partie sculpturale, et les visites de l'Empereur à l'atelier, au fur et à mesure de l'avancement du travail. Il disait les trouvailles des décorateurs, le mérite des ciseleurs célèbres qui avaient fait les douze cents pièces du surtout, la lenteur si consciencieuse des Fannière, le coup d'outil si nerveux de Poux, improvisant parfois à même le métal, les délicatesses du scrupuleux



Henri Bouilhet à l'atelier, entouré de ses collaborateurs.
Marié, directeur de la fabrication ; Gervaisot, chef des ateliers de ciselure.

Honoré et d'autres encore, également disparus, ayant laissé une réputation, tous virtuoses du *repoussé*, cet art suprême de l'orfèvrerie.

— « Ah! mon cher ami, ajoutait Bouilhet avec un soupir, comme en ce temps-là on avait de l'enthousiasme au travail! »

Ce cri de regret était vite étouffé. A ses côtés, en effet, ne retrouvait-il pas plusieurs des anciens compagnons de la première heure, le chef de fabrication, M. Marié, son fidèle collaborateur depuis trente ans, et Gervaisot, son chef de la ciselure, dont les débuts comme apprenti dans la fabrique remontaient à plus d'un quart de siècle? Ceux-ci, gardant pour leur chef une affection respectueuse, l'entouraient de ce dévouement qu'il savait si bien susciter. C'était un réconfort pour la philosophie un peu désabusée de sa vieillesse. Je n'entreprendrai pas de suivre Henri Bouilhet dans toutes les étapes de sa

longue carrière d'orfèvre. On trouvera d'ailleurs, épars dans le troisième volume du présent ouvrage, de nombreux détails concernant l'histoire de la célèbre maison dont il fut l'âme pendant plus de soixante ans, ainsi que le récit de ses participations aux Expositions universelles durant cette période. Bien que son nom apparaisse très rarement dans ces bulletins de victoire, et soit remplacé par celui de la « raison sociale », le lecteur saura reconnaître l'auteur sous le voile de modestie qui le dissimule.

Charles Christofle et Ernest de Ribes étant morts tous deux dans la même année, en 1863, la direction de ses établissements échut à son fils Paul et à son neveu qu'un double lien du sang unissait, car le défunt, qui avait épousé la sœur aînée d'Henri Bouilhet, se trouvait à la fois oncle et beau-frère de celui-ci. Les deux jeunes gens s'entendaient à merveille, quoique d'un tempérament absolument dissemblable, et l'attribution de leur rôle dut à coup sûr s'établir naturellement d'après le caractère de chacun ; Bouilhet, homme d'action, en même temps que technicien, eut le gouvernement intérieur et la conduite des ateliers de fabrication ; Paul Christofle qui, sous ses airs de colosse, possédait l'âme tendre et délicate d'un rêveur, des goûts fins de penseur qu'attirent les lectures au coin du foyer, se chargea des questions administratives et de la partie commerciale, où il fit preuve des qualités les plus hautes. Le même bureau directorial, dans l'usine de la rue de Bondy, était occupé par les deux cousins, qui se tenaient assis en face l'un de l'autre : pendant un demi-siècle, jamais le moindre nuage ne vint gâter leur douce amitié. Entre eux, peu de paroles ; ils n'avaient besoin que de se regarder pour se comprendre.

Ils se marièrent. C'est à peine si leur existence parut changée ; les deux familles habitaient l'une à côté de l'autre dans les vastes bâtiments de la fabrique, et vivaient discrètement dans la plus parfaite harmonie. Paul Christofle n'eut pas d'enfant, ce qui fut la grande mélancolie de sa vie. Quant à Henri Bouilhet, il avait épousé la fille du littérateur Saintine, l'auteur de nombreuses pièces de théâtre et de ces récits du genre sensible, tels que *Picciola*, qui firent les délices de la société du temps de Louis-Philippe et que l'Académie couronna. Elle fut l'ange de son foyer, une de ces femmes simples et bonnes, de ces mères idéales, intelligentes et dévouées, dont la vie s'absorbe tout entière entre l'amour de leur mari et celui de leurs enfants. Trois filles et un fils lui naquirent. C'était une famille délicieuse. Mon vieil ami Rossigneux, l'éminent architecte-décorateur, qui travailla beaucoup pour la maison Christofle, et qui vit grandir tout ce petit monde, m'a fait bien souvent le tableau de ce bonheur domestique

dont il fut durant des années le témoin charmé et charmeur. Chaque été, la famille Bouilhet désertait l'appartement de la rue de Bondy, et allait s'installer à Marly-le-Roi, dans la champêtre maison héritée de Saintine — *parva domus magna quies* — où, parmi les meubles et les livres poudreux laissés par le grand-père, semblaient flotter encore des parfums de bucoliques. Là, au milieu de la verdure et des fleurs, Henri Bouilhet venait, le soir, respirer les senteurs des lilas et des glycines. Goûtait-il pleinement le charme de ces rares moments arrachés à sa vie fiévreuse? La plupart du temps, aussitôt après le souper, on le voyait se précipiter sur la serviette bourrée de papiers qu'il avait emportée de l'usine, afin de s'offrir encore, dans le calme de la nuit, quelques bonnes heures de travail supplémentaire. « Ce sont les seuls instants qu'on ait, disait-il, pour réfléchir avec tranquillité aux affaires sérieuses. Le reste du temps, le tourbillon nous emporte ! »

Il m'a été donné de voir Henri Bouilhet, sur la fin de sa vie, dans le cadre aimable de cette intimité familiale ; alors, ce n'étaient plus seulement ses enfants qui se trouvaient réunis autour de la table qu'il présidait comme un patriarche, mais toute une jolie collection de petits-enfants, dont les frais éclats de rire égayaient l'habitation de Marly-le-Roi. Il avait fallu successivement l'agrandir, l'ancienne maison du vieux papa Saintine, devenue trop étroite, et le modeste jardin d'autrefois s'était changé presque en un parc. Mais Bouilhet, qui ramenait toutes choses à l'idée fixe de sa besogne coutumière, y gardait son coin préféré, son « coin d'orfèvre », comme il disait, celui où il s'occupait de la culture des fleurs de pleine terre qu'il aimait à prendre comme modèles.

« Il n'y a que celles-là, affirmait-il, qui conviennent à notre profession, et à tous les arts en général. Au moins, elles ne sont pas truquées ; elles gardent leur caractère originel et leurs qualités de terroir. C'est sain et franc. Ne me parlez pas de ces fleurs rares et tourmentées que la fureur de l'exotisme met à la mode ! »

C'est dans cette vie de foyer, au milieu des siens, qu'on pouvait vraiment apprécier l'homme qu'était Henri Bouilhet, la droiture de son cœur généreux, l'étendue et la solidité de ses connaissances, le charme de sa conversation nourrie de faits toujours précis, émaillée d'observations judicieuses ou de remarques savantes. Ce n'était plus l'homme un peu froid, d'un abord assez distant, sur la réserve, qu'on trouvait à l'usine ou ailleurs. Sa gravité habituelle semblait se fondre dans un sourire d'une singulière douceur. Sans être un causeur enjoué, qui se met en frais pour briller, il savait pourtant

séduire, quand il le voulait, son interlocuteur. Il avait vu tant de choses et connu tant de gens célèbres, qu'il lui suffisait de puiser parmi ses souvenirs pour intéresser. Ce n'était pas son fort que les anecdotes et les descriptions pittoresques, mais, par le fond des idées, il s'imposait. Parler pour ne rien dire, pour lancer des mots à facettes, ou pour faire de l'esprit aux dépens d'un absent, cela lui paraissait inconcevable et le mettait mal à l'aise. Il avait en sainte horreur ce qu'on nomme le cabotinage. Par ce trait, on reconnaîtra qu'il était bien un homme d'une autre époque et qu'il n'avait guère les goûts « d'un Parisien du boulevard ». Il restait le type de ces grands bourgeois d'autrefois, d'allure si particulière, et que la génération actuelle n'a pas connus. Depuis l'Exposition universelle de 1889, qui avait été l'occasion d'un de ses plus brillants succès d'orfèvre, Henri Bouilhet s'était placé à la tête des industriels ennemis de la routine qui s'efforçaient résolument d'orienter les arts décoratifs français vers des horizons nouveaux. Contribuer à l'éclosion d'un art moderne, renoncer à l'imitation exclusive des styles anciens, devint une de ses idées favorites et le but de ses efforts. Ce n'est pas, d'ailleurs, un des traits les moins curieux du caractère de l'homme dont nous résumons ici la vie que son goût persistant pour les tentatives audacieuses et pour sortir des sentiers battus. Innover toujours et quand même semble avoir été sa règle, la tendance constante de son esprit. Chez lui s'alliaient, en un rare équilibre, deux qualités contraires, la prudence du commerçant et la hardiesse de l'inventeur. C'est à quoi est due, il n'en faut pas douter, la fortune des établissements Christofle. Supposons, un moment, le dosage différent entre ces deux facultés qu'eut Henri Bouilhet, c'est-à-dire un peu trop de prudence, pas assez de hardiesse : dans le premier cas, c'était la production de l'usine enlizée dans les succès avérés, et se bornant à rester fidèle aux premiers triomphes; dans le second, c'était commettre la grave faute de ne point tenir constamment en éveil l'attention du public par des créations nouvelles. Or, si, en matière politique, la devise est vraie qui dit que « gouverner c'est prévoir », il faut se rappeler que, pour les industries d'art, comme un dilemme redoutable reste toujours cette parole de Michelet : « Inventer ou périr ! »

Vainement, objecterait-on que, n'ayant pas réalisé de ses mains les orfèvreries auxquelles il est fait ici allusion, Henri Bouilhet ne saurait prétendre à un autre mérite que celui d'éditeur, et que c'est seulement sur ses collaborateurs : sculpteurs, dessinateurs, émailleurs, etc., que l'honneur doit en rejaillir. Nous touchons ici à la question qui devint un moment brûlante, il y a une vingtaine d'années, et dont on se servit comme d'un brandon de dis-

corde dans les ateliers parisiens afin d'exciter contre certains chefs d'industrie les colères des artistes, leurs collaborateurs. « De quel droit, disait-on, les patrons d'une maison d'orfèvrerie, de bijouterie, de meubles ou de céramique, mettent-ils leur marque, leur *raison sociale* sans autre désignation, sur les œuvres produites dans leurs ateliers? C'est frustrer ceux qui en sont les auteurs véritables de la part de réputation à laquelle ils ont droit. » — « Mais nos collaborateurs sont légion! répondaient les intéressés. Pour faire un simple bracelet, on en compte parfois huit ou dix, depuis le dessinateur qui a eu la première idée jusqu'au plus humble ciseleur. » — « Peu importe! répondaient leurs adversaires. Nommez-les tous! » — La querelle s'envenima, prit des proportions inattendues, si bien que, lorsque l'État acheta, pour le Musée du Luxembourg, en 1892, le buste de la *Gallia*, à l'orfèvre L. Falize, celui-ci fut invité à inscrire sur le socle la liste des divers coopérateurs de l'œuvre. Il en désigna une douzaine. Sur quoi l'excellent critique Arsène Alexandre écrivit plaisamment : « M. Falize a oublié de nommer l'éléphant auquel il doit le bel ivoire dont a été fait le buste de sa *Gallia!* » La saillie fit rire, et, du coup, apparut le ridicule des exagérations de la campagne entreprise. D'un principe juste et équitable, on tombait dans l'impossible.

Certes, ce n'était pas un chef d'industrie comme Henri Bouilhet que pouvaient viser des revendications de ce genre. J'ai dit plus haut quelle aversion il avait pour toutes les espèces de cabotinage. Ce n'est pas lui qui eût jamais songé à se parer des plumes de paon, et à tirer vanité des œuvres d'autrui. Loin de se mettre en avant, il s'oubliait, et disparaissait en toutes circonstances, derrière la façade de la maison Christofle. Un des premiers, il prit soin de mentionner sur les catalogues d'expositions les noms des artistes ou artisans ayant participé d'une façon quelconque aux œuvres dont il avait dirigé l'exécution. Même lorsque l'idée initiale lui appartenait en propre — et c'était souvent le cas, — il ne manquait jamais à cette règle. Il s'effaçait. N'est-ce pas de lui, cependant, qu'émanait l'initiative de cette résurrection des émaux cloisonnés à la manière chinoise qui fut si remarquée à l'Exposition de Vienne en 1873? N'est-ce pas également à ses recherches savantes qu'on dut le procédé du « damasquinage galvanique par incrustation » et celui du « guillochage électro-magnétique » obtenu par un cylindre en cuivre sur lequel est disposé un dessin à réserve et qui, mis en contact avec une pointe de platine communiquant à un électro-aimant, se trouve gravé électriquement? N'est-ce pas lui encore qui établit le premier projet de ces meubles si curieux, d'une richesse féerique, qu'on vit à l'Exposition de 1878, et dans

l'exécution desquels figuraient les spécimens de toutes les ressources que l'art de l'orfèvrerie moderne possédait alors, comme ciselure, incrustation et damasquinure galvanique, émail cloisonné, émail translucide en couleur et bronze patiné? Pour chaque exposition universelle, soit à Paris, soit à l'étranger, Henri Bouilhet s'ingéniait à présenter quelque nouveauté sensationnelle. On en verra le détail dans le courant de ce troisième volume de l'*Histoire de l'Orfèvrerie française*. Sans doute, presque toujours, ces pièces importantes étaient exécutées par les plus célèbres artistes. Mais qui en suscitait la création, qui les mettait en œuvre, si ce n'est lui, attentif comme un chef d'orchestre à conduire sa phalange de collaborateurs, qu'il conseillait, guidait et stimulait, inventant pour eux les instruments dont ils avaient à jouer, c'est-à-dire les procédés d'une orfèvrerie scientifique prêtant à des effets nouveaux?

Dans son remarquable *Rapport sur l'Orfèvrerie à l'Exposition de 1889,* qui fait autorité, Lucien Falize a indiqué avec sobriété et justesse le rôle qu'a exercé Henri Bouilhet en tant qu'orfèvre novateur. « Il n'est pas seulement, a-t-il dit, l'associé de M. Christofle, le chimiste et l'ingénieur de la grande usine; c'est l'homme de goût, le chercheur, dont l'esprit s'arrête aux moindres détails... » Et Falize signale, en passant, une de ses idées les plus charmantes, « fraîche en son invention, surprenante et presque incroyable en sa simplicité de fabrication », laquelle consistait à imprimer directement les plantes les plus ténues et les plus fragiles dans le métal, à estamper sur une plaque d'argent ou de cuivre les nervures d'une feuille séchée, le gracile décor des fines graminées, puis à peindre par épargne avec des dorures, des argentures ou des patines de bronze, les couleurs des plantes. « Cette décoration nouvelle, ajoutait Falize, n'est pas un emprunt fait au Japon, c'est un retour à la nature, la grande inspiratrice, et nous signalons ce procédé curieux comme la découverte la plus nouvelle et la plus extraordinaire de l'orfèvrerie à cette Exposition. Du reste, la persévérance qu'apporte M. Henri Bouilhet à chercher des procédés pour décorer l'orfèvrerie est connue de tous; il y a vingt ans qu'il s'applique à orner le métal; il a été un des premiers à suivre le courant Japonais, il a osé cloisonner et émailler les vases, alors que ce procédé était encore ignoré de ses confrères... Enfin, cette année, il est parvenu à appliquer à l'orfèvrerie le mode de gravure qu'emploient les graveurs en médailles... »

Il n'est pas besoin d'insister davantage et d'entrer plus avant dans les questions techniques pour qu'on comprenne bien quelle place très grande

occupe Henri Bouilhet dans l'histoire de l'orfèvrerie au dix-neuvième siècle, grâce surtout à ce don d'initiateur et d'inventeur qu'il eut toujours en lui. Ses confrères, qui rendaient justice à sa haute valeur, l'élurent à l'unanimité Président du Jury de leur classe à l'Exposition universelle de 1900. Il fut très touché de cet hommage, et il me semble entendre encore sa voix un peu tremblante ce jour-là, et comme étranglée par l'émotion, quand il se leva pour remercier.

« Messieurs, il y a cinquante ans que je suis orfèvre... »

Son allocution fut écoutée avec sympathie, mais ceux des membres du Jury qui voyaient Henri Bouilhet pour la première fois ne purent, à ce premier contact, se faire une idée de l'homme qu'il était. Comme toujours, il avait trop de réserve, il ne se livrait pas assez, il se retranchait derrière sa modestie incurable. Ce ne fut que lorsqu'on le vit à l'œuvre qu'on le jugea à sa mesure, et que les plus chauds témoignages d'affection et de respect lui furent prodigués. Ah ! ce Jury de l'Orfèvrerie de l'Exposition de 1900 ! Avec quelle ardeur et, j'ose dire, avec quelle conscience il poursuivit sa tâche sous le soleil de plomb, qui, durant les mois de juin et de juillet, changea en une gigantesque étuve l'espace où, de l'Esplanade des Invalides au Trocadéro, nous devions évoluer ! La mort a fauché depuis lors plus d'un de nos collègues : Armand-Calliat, Thesmar, l'Anglais Philippe, et combien d'autres !... Ceux qui restent témoigneront avec moi du sentiment d'admiration que tous éprouvèrent pour leur Président, pour son endurance à la fatigue, malgré ses soixante-dix ans, pour son érudition et les qualités merveilleuses de son jugement. Arrivé le premier à nos réunions, il partait le dernier. Ce qui était surtout remarquable, c'est que, lorsqu'une séance s'était terminée sur une discussion un peu orageuse et confuse, on le voyait le lendemain, reprenant tranquillement l'ordre du jour au point interrompu, ouvrir ses dossiers grossis de documents suggestifs, de statistiques péremptoires, de notes topiques : il avait passé une partie de sa nuit à amasser pour nous de la lumière !

Qu'un tel homme n'ait pas reçu à cette époque la récompense que tous les bons juges, d'avance, lui avaient décernée, c'est là un de ces paradoxes qui ne saurait étonner quiconque sait de quelle étrange manière tombe la pluie capricieuse des honneurs à la suite des Expositions universelles. La croix de Commandeur de la Légion d'honneur qu'il avait méritée à tant de titres ne lui échut pas. De cette petite déception, s'il l'éprouva, notre ami ne laissa rien paraître ; il avait l'âme trop haute. Simplement, il redoubla d'activité et de zèle pour les diverses besognes qu'il assumait et dont quelques-

unes réclamaient son dévouement le plus désintéressé. Aucune lassitude n'apparut dans son effort quotidien, toujours égal.

Certes, parvenu à cette période de son existence, il aurait pu s'accorder quelques loisirs. Son cher fils André, qu'il avait associé à ses travaux d'orfèvre, et préparé de longue date à la tâche difficile de lui succéder, était désormais capable de le suppléer. D'autre part, son cousin, M. Paul Christofle, après avoir ménagé à son neveu, Fernand de Ribes-Christofle, Ingénieur des Arts et Manufactures, la place occupée autrefois par son père, l'avait adopté à la fin de sa vie. Les deux chefs vieillis, ayant ainsi sagement assuré l'avenir, pouvaient donc en toute tranquillité abandonner les rênes. Mais Henri Bouilhet n'était pas homme à se résigner au repos ; jusqu'au bout, il resta le conseiller vigilant et toujours présent, ayant l'œil à tout, conduisant tout, allant d'un pas qui n'était nullement alourdi de son bureau de la rue de Bondy, jusque dans le dédale des ateliers, heureux quand il rencontrait sur son passage, parmi les ouvriers qui l'accueillaient d'un salut à la fois déférent et affectueux, quelque collaborateur d'autrefois, un de ces vétérans qui semblaient être pour lui comme un symbole, et l'incarnation, pour ainsi dire vivante, des établissements Christofle.

« Les établissements Christofle ! » De quel ton Henri Bouilhet prononçait ces deux mots, avec quel mélange de respect et de fierté ! Ils résumaient pour lui, on le sentait, tout l'idéal réalisé de sa longue vie d'efforts, ce que sa pensée pouvait concevoir de noble et de grand, c'est-à-dire le succès obtenu à force de volonté, de droiture et d'honneur, des années de lutte opiniâtre, le prestige conquis à la maison créée par son oncle vénéré, enfin, quelque chose de mieux encore, peut-être, ou qui portait plus loin, je veux dire une œuvre de progrès pour l'art et pour l'industrie de la France !

II

Son rôle à l'Union centrale des Arts décoratifs.

Après avoir montré ce que fut l'orfèvre, il nous reste à indiquer l'œuvre accomplie par Henri Bouilhet à l'Union centrale des Arts décoratifs, de 1873 à 1910.

Ici, le biographe précis que je m'efforce d'être se double d'un témoin qui, ayant été mêlé pendant près de trente ans de la façon la plus étroite à la vie de cette société célèbre, éprouve quelque crainte de se laisser entraîner à l'évocation de souvenirs personnels trop abondants ou qui sembleraient hors de

propos. Elle est si mal connue, l'histoire de l'Union centrale, surtout pour l'époque de ses débuts, qu'il serait fort tentant, en vérité, d'en remettre avec exactitude les principales phases sous les yeux de la génération actuelle, en rectifiant les erreurs commises à son sujet. Ce serait pour beaucoup une leçon utile, à l'heure où se dresse, encore plus redoutable qu'alors, le danger qui menace l'art décoratif français! C'est un chapitre qu'il faudra tôt ou tard qu'on écrive avec les développements nécessaires pour bien faire comprendre l'action exercée par l'Union centrale sur l'éducation du goût dans la société contemporaine, et le genre de services qu'elle a rendus ou ceux qu'elle aurait pu rendre. Mais, de ce chapitre, je ne détacherai aujourd'hui que ce qui a trait particulièrement à l'homme distingué qui fait l'objet de notre étude.

On sait à quelles sortes de préoccupations obéirent, dans les dernières années du Second Empire, les fondateurs de l'*Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie*. Les succès que notre pays avait remportés aux Expositions universelles, notamment en 1851, avaient ouvert les yeux des étrangers. Ceux-ci s'étaient dit : « La supériorité artistique de la France n'est pas simplement le résultat d'un don de nature; ce n'est pas seulement affaire de territoire et de climat : c'est affaire d'études et de traditions. Le goût s'acquiert par le travail; les bons ouvriers s'obtiennent par l'enseignement du dessin. Il s'agit donc avant tout de créer des écoles et des musées pour lutter contre la France! » C'est ce qu'on fit en Angleterre, puis ailleurs, et le résultat des efforts de nos rivaux ne se fit pas attendre. Les progrès réalisés par eux en fort peu de temps furent signalés, on n'ignore pas avec quelle éloquence, par le comte de Laborde et par le grand écrivain Mérimée, dans des rapports admirables, qu'on aurait profit à relire, même à l'heure présente.

C'est alors qu'au milieu de l'indifférence générale du public français pour ces graves questions apparurent ces hommes d'initiative et de foi qui eurent l'idée de créer la nouvelle société à laquelle ils donnèrent pour devise *le Beau dans l'utile*. Ce n'étaient pas des politiciens en quête d'un tremplin pour s'élancer dans l'arène, ni des ambitieux guettant l'occasion de se produire : c'étaient de simples artisans de Paris, quelques fabricants du faubourg Saint-Antoine, ayant à leur tête un architecte-décorateur, nommé Guichard, tous gens de cœur et de dévouement, sortes d'apôtres passionnés pour l'art, et qui ne demandaient qu'à se consacrer, sans aucune arrière-pensée, pour leur seule satisfaction, à une cause grande et belle. Un article de leurs statuts disait : « Tous les membres du comité feront *gratuitement* les avances nécessaires à l'organisation de tout ce que celui-ci se donne la tâche de fonder. » Une somme de cinquante mille francs fut ainsi consacrée, de 1864 à 1870, à leur œuvre par ses généreux promoteurs. En ce temps-là, travailler pour la gloire était une de ces naïvetés dont certains enthousiastes pouvaient encore s'offrir le luxe sans redouter les railleries. Ces premiers créa-

teurs de l'« Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie » eurent tout de suite l'intuition de la tâche immense à accomplir. Avec une audace tranquille, ils entrèrent dans le feu de l'action sans perdre une minute, montrant une sûreté de coup d'œil étonnante à envisager toutes les faces du problème compliqué qu'ils ambitionnaient de résoudre. Quand on relit aujourd'hui leur programme de 1863, on admire avec quelle précision, quelle ampleur et quelle justesse ils l'avaient conçu. Leurs successeurs n'y ont rien ajouté. Reconnaissons même en toute franchise qu'ils l'ont plutôt quelque peu diminué.

La guerre de 1870 n'interrompit qu'un moment leur effort, et dès 1874 la jeune Société reprenait son élan avec un comité composé de quelques éléments nouveaux, ayant comme président Edouard André, l'amateur bien connu, collectionneur émérite, et comme vice-président Henri Bouilhet, dont l'activité, l'esprit pratique et la puissance de travail allaient trouver largement à s'exercer dans cette noble entreprise. A côté d'eux, Louvrier de Lajolais, esprit ardent, lutteur énergique, entamait une rude campagne en faveur de la réforme de l'enseignement du dessin, et s'employait corps et âme à propager par tous les moyens les doctrines de la petite phalange qui aurait été galvanisée par l'exemple de cet entraîneur, si elle n'avait pas été animée du même feu sacré. En même temps, pour agir sur le public et former le goût de la foule, furent organisées coup sur coup les expositions de l'*Histoire du costume*, en 1874, et de l'*Histoire de la tapisserie*, en 1876, qui attirèrent par centaines de mille les visiteurs, véritable phénomène à cette époque. Henri Bouilhet s'y montra administrateur de premier ordre. Ce fut une manière pour lui de se faire la main en attendant les remarquables expositions technologiques dont il va être question plus loin.

Précisément à cette date se produisit un événement qui eut sur l'avenir de la « Société des Beaux-Arts appliqués à l'industrie » des conséquences graves : je veux parler de la fondation de la Société du Musée des arts décoratifs qui se dressa tout à coup avec des allures insidieuses de rivale en face de la première. Quel besoin avait-on de cette nouvelle association qui annonçait à peu près le même programme que son aînée, et comment avait-elle pu surgir, puisqu'elle paraissait faire double emploi ? De cette concurrence singulière n'allait-il pas résulter un conflit, en tout cas un malentendu, une dispersion d'efforts, par conséquent un affaiblissement dans les moyens pour arriver au but ?

Celui qui écrit ces lignes se doit à lui-même de fournir ici une explication ressemblant à un aveu, car le premier coupable en cette affaire, ce fut lui. Voici comment. En 1876, j'ignorais totalement l'existence de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Mon excuse est que j'avais alors vingt-quatre ans. Je venais d'être nommé secrétaire de la rédaction d'une fastueuse revue, *l'Art*, et j'étais impatient de faire mes preuves. Or, ayant été envoyé en mission à Londres, j'y fus ébloui par les richesses du *South Kensington Museum*. Cet admirable

musée, n'était-ce pas à l'initiative privée qu'on le devait? « Pourquoi, me dis-je, ne ferions-nous pas en France ce qu'avaient su faire les Anglais? » Avec une ardeur de néophyte, je demandai au directeur de *l'Art* l'autorisation de mener une campagne et de provoquer une *Souscription pour la création d'un South Kensington Museum français.* Tel fut le titre — détestable, il faut en convenir — sous lequel parurent nos premiers articles. Mon directeur, non seulement acquiesça à l'idée, mais se mit de la partie. Les adhésions ne tardèrent pas à arriver. Ce fut surtout dans le monde des grands collectionneurs de Paris qu'on répondit à notre appel, et aussi dans l'aristocratie du faubourg Saint-Germain, parmi les ducs et pairs, les attachés d'ambassade mis en disponibilité par la République, lesquels cherchaient, en bons patriotes, un élément nouveau à leur activité. Ah! que de visites il fallut faire avant de constituer notre comité de patronage, qu'accepta de présider le duc d'Audiffred-Pasquier! Mais aussi que de paroles courtoises, que de précieux encouragements nous furent prodigués! Le jeune duc de Chaulnes, vrai grand seigneur, simple, aimable, brûlant de marcher sur les traces de son aïeul, le duc de Luynes, ce brillant Mécènes, nous écrivit une lettre éloquente, que je voudrais avoir la place de citer ici, et qu'accompagnait un chèque de 20000 francs. Le marquis de Biencourt, le duc de Sabran, le comte de Ganay, Alfred Darcel, directeur du musée de Cluny, l'éditeur Didot, Paul Dalloz, du *Moniteur universel,* cent autres hommes distingués s'inscrivirent, et, en quelques semaines, notre chiffre de souscription dépassa 100000 francs. C'était un beau début. J'aurais souhaité que Gambetta se mît avec nous, pour bien marquer que notre œuvre planait au-dessus de la politique et s'adressait à tous les partis. J'allai le voir, mais ne rencontrai que Spuller qui, après avoir jeté les yeux sur la liste de nos premiers adhérents, me la rendit précipitamment, en s'écriant d'un ton bourru : « Je ne travaille pas avec les ducs! » Il ne voulut rien entendre. Quinze ans plus tard, il se mit à sourire quand je lui rappelai cette boutade : « Aujourd'hui, fit-il, je vous répondrais : je travaille avec tous les bons Français! »

Un jour, au cours de ces visites, je tombai sur L. de Lajolais, qui venait d'être récemment chargé des fonctions de directeur de l'Ecole à laquelle il fit donner lui-même le titre d'Ecole nationale des Arts décoratifs. Il me toisa avec ce balancement des épaules qui lui était particulier, et tel que, dans l'impétuosité de son abord, on ne savait pas si c'était pour vous étreindre affectueusement ou pour vous terrasser.. Avec sa barbiche grise, les cheveux courts, le teint haut en couleur, il ressemblait à un colonel en retraite :

« Ah! c'est vous, s'exclama-t-il, qui faites la guerre à l'Union centrale, qui voulez nous supplanter, qui vous imaginez pouvoir, comme cela, créer en cinq minutes un musée sur le type du *Kensington!...* Laissez-moi rire! »

Il ne semblait pas en avoir envie. J'essayai de le calmer et le persuadai de la pureté de mes intentions, en lui confessant que je ne connaissais l'existence de

l'Union centrale que depuis quelques jours à peine. Ma candeur le désarma, et, après m'avoir écouté, sa colère du premier moment fit place à un tout autre sentiment. Il vint, à quelques jours de là, nous trouver à la rédaction de *l'Art*. Ses collègues du Comité de l'Union centrale, dont il était un des membres les plus justement influents, avaient été par lui rassurés au sujet de notre souscription. Avec beaucoup de bon sens, il les avait convaincus que, loin d'être pour eux des adversaires, nous arrivions comme des alliés inattendus. L. de Lajolais nous apportait, en somme, l'adhésion précieuse de ses amis.

« Seulement, ajouta-t-il, changez votre titre ; il est exécrable. A-t-on idée de cela ! *Souscription pour la création d'un South Kensington Museum français*... C'est à faire fuir les mieux intentionnés !

— Mais quel titre adopter? Préféreriez-vous celui-ci : *Pour la création d'un musée somptuaire !*

— Pas ça non plus ! »

Il réfléchit un moment, puis sa physionomie s'épanouit :

« Dites : *Pour la création d'un musée des Arts décoratifs.* Voilà le vrai titre qu'il vous faut. »

Ce fut un baptême heureux, et, bien que L. de Lajolais n'ait jamais songé à revendiquer ce parrainage, il est juste de lui en restituer l'honneur. L'expression vient de lui ; elle a fait fortune et reste depuis universellement adoptée. A partir de ce moment, les membres de l'Union centrale ne firent aucune difficulté de se joindre à nous, et la « Société du Musée des Arts décoratifs » fut promptement constituée avec le duc de Chaulnes comme président. On choisit pour vice-président Henri Bouilhet, pour bien indiquer dans quel esprit d'alliance nous agissions avec l'Union centrale. En qualité de secrétaire général, je fus chargé de m'occuper des premiers détails de l'installation. Nous avions conquis à notre cause le directeur des Beaux-Arts, le spirituel marquis de Chennevières, que je voyais presque chaque jour à cette époque, et qui nous fit la grande faveur de nous accorder la concession du Pavillon de Flore pour l'organisation de notre futur musée. Une aile entière du Palais des Tuileries ! Tous les étages de cette partie du monument qui borde la Seine, du pont des Saints-Pères au pont Royal ! On juge de notre joie. Déjà nous dressions des plans, nous disposions en imagination les splendides collections, dont de nombreux et généreux bienfaiteurs n'allaient pas manquer sans doute de doter promptement notre musée... Hélas! nous étions loin du but !

Si je viens de me laisser aller à cette digression sur l'origine exacte de la Société du Musée des Arts décoratifs, que si peu de personnes, probablement, connaissent aujourd'hui, c'est pour bien marquer, dans ses nuances et ses demi-teintes, le rôle particulièrement difficile qu'eut à jouer Henri Bouilhet au sein d'un comité directeur constitué dans les conditions qui viennent d'être dites, et où

se formèrent deux courants très distincts, l'un venant de l'Union centrale, l'autre de la Société nouvelle. Les deux associations eurent beau consacrer, en 1882, leur fusion définitive sous l'unique titre d'*Union centrale des Arts décoratifs*, qui empruntait, dans un esprit fraternel à chacune d'elles la moitié de son appellation primitive, malgré tout et toujours subsistèrent certaines divergences de vues et comme une flottante ligne de démarcation entre ces éléments disparates. La cohésion manquait aux membres de ce comité, tous hommes distingués, assurément, et fort instruits, mais qui se trouvaient aux antipodes les uns des autres par leur situation sociale, leurs habitudes intellectuelles, leur manière de sentir et de goûter les arts. D'un côté, il y avait les représentants de la Société du Musée des Arts décoratifs, c'est-à-dire de brillantes personnalités mondaines, la fine fleur du faubourg Saint-Germain, des amateurs et quelques hommes de finance. D'un autre côté, étaient les gens de métier et d'étude, des fabricants, des critiques d'art, des professionnels, en un mot la bourgeoise et solide petite phalange sortie des rangs de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, en minorité, il faut le dire, et un peu intimidée, au premier abord, par l'aristocratique contact, mais qui s'efforçait de rester fidèle à ses origines et à son drapeau.

Chacun de ces deux groupes avait ses tendances secrètes. Le premier, pour régénérer les arts et le goût en France, ne voyait que l'établissement du musée annoncé et promis au public. Il le fallait imposant et fastueux, dans un beau quartier, à la portée de la classe riche, celle des *consommateurs*. Le second joignait à la question du musée celles de l'enseignement du dessin, des concours entre artistes, des conférences, des expositions circulantes dans toute la France, enfin des encouragements pratiques aux *producteurs*. Dans le premier groupe, qui comprenait les serviteurs passionnés de la religion du bibelot, on semblait imbu de l'idée que les chefs-d'œuvre du passé suffiraient pour fournir tous les modèles nécessaires aux industries modernes. Dans le second, où dominaient les fabricants, on s'inquiétait plutôt des travailleurs, d'un musée qui serait fait surtout pour eux, ouvert le soir, en plein faubourg Saint-Antoine, très simple et commode ; on se montrait de ce côté plus précis et plus réaliste.

Ainsi, les membres des deux camps obéissaient d'instinct aux influences et aux affinités mystérieuses qui, dans toute assemblée, gouvernent les hommes souvent à leur insu. Les collectionneurs avaient leur idéal, les professionnels un autre, et quand une question de principe surgissait, sans qu'ils s'en rendissent compte la plupart du temps, ils se trouvaient séparés. On les eût à coup sûr étonnés en leur signalant les causes profondes qui créaient entre eux une ligne de partage d'opinions, car jamais n'éclataient de discussions de doctrines qui les eussent opposés ouvertement les uns aux autres, et divisés en petites coteries. C'est par le fonds des idées qu'ils différaient, et ils s'en apercevaient à peine, tant il y avait d'exquise urbanité dans leurs rapports, tellement ils s'appliquaient

par des concessions réciproques à se maintenir dans une atmosphère de bonne compagnie. En vérité, c'était bien une « académie du goût » qu'allait devenir peu à peu le Comité de l'Union centrale des Arts décoratifs, et où le plaisir d'être toujours d'accord devait finalement amener à beaucoup de sacrifices. Mais, au moment de la fusion dont je parle, le Comité ne donnait pas tout à fait l'impression d'un lac paisible dont les eaux limpides n'ont plus rien du bouillonnement des torrents d'où elles sont descendues : il y avait parfois à la surface des entrechoquements de vagues, des coulées d'ondes plus sombres trahissant çà et là leur provenance, et qui gardaient un peu d'impétuosité et de couleur avant leur absorption définitive dans la masse ondoyante.

Henri Bouilhet, lui, dans le Comité de la Société, représentait manifestement les idées de l'ancienne Union centrale. Ses prédilections restaient attachées au programme du début, plus vaste et de plus longue portée. Il ne croyait pas à la seule vertu d'un musée des Arts décoratifs pour provoquer l'évolution heureuse de nos industries et pour galvaniser la torpeur du public qui persistait à se contenter des plus affreux pastiches des styles anciens. Profondément pénétré des conseils donnés par le comte de Laborde dans son fameux *Rapport* de l'Exposition de 1851 — vrai livre de chevet à cette époque pour bon nombre d'entre nous — il aurait volontiers poursuivi l'application du système qui s'y trouve développé, du commencement à la fin de ses onze cents pages, avec toute la rigueur d'autoritarisme qu'il comporte. Puisqu'il n'y avait plus en France ni monarque pour donner aux arts l'impulsion vigoureuse qui manquait, ni l'influence d'une cour élégante pour régler les manifestations du goût ; puisque l'Etat, au nom du principe de liberté, érigeait désormais en maxime sa neutralité en ces matières, eh bien ! pourquoi une association comme celle des Arts décoratifs n'aurait-elle pas essayé de saisir le gouvernail abandonné par des mains défaillantes ? Dans ce cas, ce n'était plus seulement un musée qu'il convenait de créer, mais toute une puissante organisation capable de suppléer à l'inertie gouvernementale, de faire face aux dangers les plus immédiats, de combler les lacunes par trop désastreuses. Par ce moyen, à peu de frais et surtout par influence morale, son action se ferait sentir avec méthode partout à la fois, dans les milieux mondains, dans les écoles, dans les ateliers, dans les manufactures, à Paris comme en province, auprès des chambres de commerce comme dans les musées, sur toute la surface du territoire. N'avait-on pas conquis déjà la collaboration des plus hautes intelligences, dans tous les milieux sociaux ? N'était-on pas assuré des plus puissants concours dans les sphères officielles, dans les ministères, et au Parlement ! Il ne fallait qu'un plan de propagande nettement défini, et ce plan, il suffirait de l'emprunter au comte de Laborde !

A parler franc, je ne crois pas qu'une telle conception de l'effort à tenter, et qui reflète surtout les idées que nous étions quelques-uns seulement à soutenir,

aurait eu la moindre chance d'être approuvée par le Comité de la Société du Musée des Arts décoratifs, si ce n'est peut-être entre les années 1878 et 1882, c'est-à-dire durant la période où la présidence appartint au duc de Chaulnes, puis, à titre intérimaire, au marquis de Chennevières et à Paul Dalloz. Il est vrai qu'alors on avait bien d'autres sujets de préoccupations, car on dut lutter contre maints assauts, et pour l'existence même de la Société. A partir du moment où Antonin Proust fut placé à la tête du Comité, ce fut un esprit tout différent qui dès lors l'anima. Vainement on avait pressé Henri Bouilhet d'accepter cette présidence. Il avait résisté aux plus affectueuses sollicitations, même à celles de son vieil ami Lajolais, qui, après ce refus, ne voulut plus paraitre à l'Union, ce qui priva le Conseil d'un guide excellent, aux allures d'enfant terrible parfois, mais qui était homme de caractère et de combat, voyant clair et de haut.

On crut évidemment faire acte d'habile diplomatie en confiant les destinées de la Société à un homme politique, car on avait besoin de l'appui des ministres et de se créer des intelligences au Parlement. En réalité, on se diminua. Les politiciens, en général, se servent d'une cause bien plus qu'ils ne la servent. Ils l'absorbent dans leur personnalité, et elle subit le sort de leur fortune, grandissant ou se rapetissant selon les hasards de leur succès du moment et selon le plus ou moins de prestige ou de considération qu'ils acquièrent. Devenant seulement l'auréole d'un homme, cette cause perd de son caractère propre et de sa force. Avec Henri Bouilhet comme président, l'Union centrale des Arts décoratifs eût conquis moins de panache, mais plus d'autorité. Elle n'aurait pas, cela est probable, réalisé les six millions de la fameuse loterie ; mais d'autres horizons se seraient ouverts devant elle dans une orientation différente, avec un idéal plus rapproché de celui de l'ancienne Union.

Malgré sa situation au Parlement, Antonin Proust ne réussit pas à hâter l'installation du musée, pour lequel on cherchait toujours un local sans le trouver jamais. En 1881, il avait fallu quitter le Pavillon de Flore, repris par l'Etat, pour aller s'échouer dans un des côtés de l'ancien Palais de l'Industrie, aux Champs-Elysées. Ce n'était toujours que du provisoire. Les années s'écoulèrent en négociations laborieuses et inutiles, en projets tour à tour adoptés puis abandonnés. La question d'installation n'était guère plus avancée, lorsqu'en 1891 Antonin Proust fut remplacé comme président de la Société — à défaut de Henri Bouilhet qui, cette fois encore, déclina la fonction — par Georges Berger. Celui-ci fut assez heureux pour voir enfin aboutir la convention longuement préparée avec l'Etat et qui permit, à partir de 1900, l'organisation définitive du musée et de la bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs dans le palais des Tuileries, au Pavillon de Marsan. On avait mis vingt ans pour arriver à ce résultat.

Durant ce long espace de temps, la Société ne resta pas inactive, on le sait. Je n'ai pas à entrer ici dans des développements étendus sur les diverses phases

de son histoire, ni sur les tentatives multiples par lesquelles elle s'efforça d'affirmer sa vitalité. Ce qu'il faut dire, parce que c'est une vérité que j'ai constatée, c'est que chaque fois que des paroles on passait aux actes, quand le « Comité directeur », à la suite de maintes délibérations, s'était prononcé pour l'exécution de tel ou tel projet, il se trouvait un homme, presque toujours le même, qui était chargé de conduire l'affaire dans tous ses détails, et qui la prenait en mains ; cet homme, c'était Henri Bouilhet. La confiance qu'on avait en son savoir, en son activité, en son esprit lumineux et prompt était sans bornes. S'agissait-il de discourir ? Il cédait volontiers le pas aux autres. Le moment de l'action arrivait-il ? D'instinct, chacun se tournait vers lui. Il devenait le chef véritable, d'un consentement tacite et unanime.

Ce fut surtout aux grandes *Expositions technologiques* organisées par l'Union centrale à cette époque que l'on put juger ce dont Henri Bouilhet était capable. Quelle somme énorme de labeur il y consacra avec un dévouement absolu et une virtuosité magistrale ! Ce n'était point, en effet, des entreprises faciles que ces expositions établies sur un plan complètement neuf, extrêmement ingénieux, et consacrées non plus à des productions artistiques de tous genres, comme dans les expositions habituelles, plus ou moins chaotiques, mais exclusivement à une industrie à la fois, en prenant comme base la matière mise en œuvre. Bouilhet pensa avec raison que ce serait pour le public une leçon esthétique plus saisissante si on limitait la démonstration à des objets rationnellement classés par séries d'après la nature des matériaux dont ils sont constitués. Par cette méthode, il fit de chacune de ces expositions technologiques l'histoire complète d'une industrie déterminée, en montrant d'abord la matière brute, à titre d'échantillon, puis celle-ci transformée par la main de l'ouvrier, les outils, instruments ou procédés, et même, dans certains cas, les métiers en mouvement ; puis venaient les dessins ou maquettes qui servent de modèles pour l'exécution des objets ; enfin l'œuvre parachevée, ennoblie par le goût et sur laquelle l'Art imprime sa marque souveraine.

C'est d'après ce programme que successivement Henri Bouilhet organisa, au Palais de l'Industrie, les quatre expositions suivantes :

En 1880 — Les Industries du Métal ;
En 1882 — Le Bois, le Tissu, le Papier ;
En 1884 — La Terre et le Verre ;
En 1887 — Exposition récapitulative.

Il faut avoir vu de près la préparation de ces manifestations grandioses et remarquables, pour se représenter ce qu'elles exigeaient de soins et d'intelligence de la part de celui qui les dirigeait. Une fois le plan bien étudié et arrêté, il fallait agir avec une rapidité fébrile, car la concession du Palais de l'Industrie dans

toute son étendue n'était accordée qu'à partir du 15 juillet, c'est-à-dire après que la fermeture du Salon annuel des Beaux-Arts eut laissé le terrain libre. L'installation devait donc être achevée en un mois à peine. On s'imagine le nombre de commissions qu'il y avait à mettre en mouvement, et dont il était indispensable que Bouilhet suivît les travaux. Pour chaque industrie, on s'adressait aux personnalités les plus éminentes, aux spécialistes les plus érudits, et c'était un charme de voir avec quel entrain, quel zèle chacun apportait, à l'heure dite, l'appoint de sa collaboration effective et de sa compétence particulière. Quelles réunions d'hommes d'élite ! Comme il y avait plaisir et profit à écouter, dans ces séances de comités, quelque illustre maître qui, dans la cordialité d'une atmosphère sympathique, où il n'y avait rien de solennel ni de gourmé, s'abandonnait parfois à une de ces improvisations savoureuses dans lesquelles les intelligences supérieures se plaisent souvent à livrer le meilleur d'elles-mêmes ! On recueillait là de merveilleuses leçons. Parfois éclataient des controverses. Un jour, Charles Garnier, l'architecte de l'Opéra, était venu écouter en petit comité la lecture du Rapport général fait à l'occasion de l'Exposition de 1884 concernant les industries de la «Terre et du Verre». Ce Rapport, dû à M. L. de Fourcaud, aujourd'hui professeur à l'Ecole des Beaux-Arts, chef-d'œuvre de dialectique vigoureuse et de haute critique, émettait sur l'influence de la Renaissance italienne des idées qui firent bondir le fougueux architecte. On eut toutes les peines du monde à le calmer. Mais que d'éclairs jaillirent durant ce rapide orage qui prit fin d'ailleurs au milieu des sourires apaisants !

Une autre fois — c'était encore à cette même exposition de 1884 — les jurys eurent à trancher une question un peu délicate. Parmi les œuvres exposées dans la section contemporaine (car il y avait toujours, dans ces manifestations, à côté de la section rétrospective qui montrait l'histoire de chaque industrie, une section moderne), se trouvait un grand vitrail fort admiré et discuté, qu'on avait proposé pour une récompense exceptionnelle. Mais, si ce vitrail avait ses partisans, il avait également des détracteurs : ceux-ci reprochaient a la composition de manquer d'originalité, et même d'être copiée littéralement, pour la partie ornementale, sur une œuvre connue de style ancien. On discutait depuis assez longtemps sans résultat, chacun restant ferme dans son opinion, quand Henri Bouilhet arrive, sortant sans doute de quelque autre commission. Il écoute un instant, ne prononce pas un mot, sort pour revenir presque aussitôt avec un gros volume in-folio qu'il dépose ouvert, et toujours sans rien dire, sur la table du jury. C'était un recueil de gravures d'après de vieilles tapisseries. On l'ouvre, et qu'y trouve-t-on? Le modèle original sur lequel avait été copié exactement le vitrail en question. Du coup, la cause était jugée.

Cette scène curieuse m'est toujours restée dans la mémoire comme caractéristique du tempérament et des allures de notre cher président. Point de verbiage;

mais l'acte décisif qui éclaire, tranche ou résout. Sa devise aurait pu être : *Droit au but.*

Je n'entreprendrai point de suivre année par année Henri Bouilhet dans le rôle si actif de sa collaboration précieuse à l'Union centrale. Toutes les fois qu'il entrevoyait quelque entreprise utile à tenter, on le retrouvait avec ces qualités pratiques de direction et son besoin d'entrer dans le vif des choses. Rien ne lui pesa comme la longue période d'attente et d'indécision pendant laquelle la Société, en quête d'un local pour le musée projeté, s'épuisa en projets avortés. Pour tromper son impatience, il s'occupa de réaliser tout ce qui fut possible de l'ancien programme de l'Union centrale tendant à stimuler l'effort des artistes de l'industrie et à trouver des formes décoratives nouvelles. Un atelier de moulages fut constitué, qui bientôt mit à la disposition du public une quantité de modèles choisis avec un goût parfait parmi les chefs-d'œuvre de nos collections nationales. En outre, de nombreux concours furent organisés sous son impulsion entre les ornemanistes modeleurs ou dessinateurs, et aussi entre les meilleurs fabricants de Paris. Ils s'adressaient aussi bien à l'artiste qui imagine et crée une maquette qu'à ceux qui, dépassant le domaine du rêve, réalisent leur idéal dans une œuvre entièrement exécutée. Quelques-uns de ces concours eurent un grand retentissement et provoquèrent dans les ateliers d'orfèvres, de bronziers, d'ébénistes, de céramistes, des dessinateurs de tissus, etc., l'émulation la plus salutaire. Ils firent sortir de l'ombre un certain nombre de jeunes décorateurs qui leur durent le commencement de leur réputation. Comme les programmes étaient étudiés de telle sorte que les concurrents devaient, sous peine d'exclusion, ne présenter que des œuvres franchement dépouillées de tout caractère de pastiche, et se recommander par des qualités originales d'invention, on favorisait ainsi le mouvement d'affranchissement de nos arts du décor, ce qui était le but précis qu'on se proposait d'atteindre. Propagande anodine que tout cela ! dira-t-on peut-être. Quoi faire de mieux? Quelques vives critiques s'élevèrent à un certain moment pour réclamer de la part de l'Union centrale une action plus énergique. C'était en 1894. Bravement, la Société organisa cette même année, à l'Ecole des Beaux-Arts, un grand congrès auquel furent convoqués tous ceux qu'on supposa être en situation d'émettre une idée, un projet utile, une indication sur l'orientation à prendre. Rien n'en sortit.

Quand l'Union centrale des Arts décoratifs fut mise enfin en possession du Pavillon de Marsan pour y procéder à son aménagement définitif, et prendre là un nouvel essor, ce fut, on peut le croire, un jour d'immense joie pour tous les membres du Comité directeur de la Société, et surtout pour les rares survivants des bons ouvriers de la première heure qui avaient assisté à tant de péripéties avant d'atteindre à cette réalisation de leur rêve si souvent déçu ! Mais le plus heureux, à coup sûr, fut Henri Bouilhet. Avec quelle ardeur juvénile il se mit à

travailler à cette installation compliquée ! Chaque jour, on le voyait arriver, d'un pas agile, grimpant aux étages, circulant allègrement dans les innombrables salles encombrées de matériaux, franchissant les amas de plâtras... Il prenait des mesures avec les architectes, les conservateurs des musées et de la bibliothèque, prévoyait la place de chaque chose, donnait des ordres nets et brefs. Ceux de ses collègues qui avaient aussi leur part dans la besogne, s'émerveillaient de voir ce robuste vieillard de près de quatre-vingts ans fournir ainsi l'exemple d'une endurance vraiment extraordinaire et d'un pareil dévouement.

C'est que, pour Henri Bouilhet, l'œuvre de l'Union centrale, à laquelle il s'était donné de toute son âme, représentait quelque chose de mieux qu'une de ces entreprises vaguement philanthropiques ou sociales qu'on encourage par snobisme, qu'on sert par ambition ou simplement parce que cela est de bon ton. Lui, il y consacra bien plus que ses loisirs, des heures et des heures du plus opiniâtre labeur, comme un mercenaire à la tâche, et cela pendant trente-cinq ans, avec un oubli si total de ses intérêts, une si complète abnégation qu'il ne semble pas qu'un pareil désintéressement puisse être surpassé. Il croyait à l'utilité de cette œuvre. Il avait foi en sa grandeur. A travers celle-ci il voyait la patrie elle-même dont l'Art est le patrimoine sacré et qu'à tout prix il fallait défendre.

Dans un discours prononcé par lui en 1880, il disait :

« ... Il ne faut pas l'oublier, c'est en propageant chez eux nos méthodes d'enseignement, » c'est en s'inspirant des vérités que l'Union centrale a proclamées que les étrangers se sont » armés contre l'industrie française.

» C'est une ligue qu'il faut créer contre l'envahisseur. Pour ne pas porter les armes sur » notre territoire, l'étranger n'en est pas moins redoutable lorsqu'il arrive avec les mains » pleines de produits séduisants. Ce n'est pas trop de tous nos efforts, ce n'est pas trop du » puissant appui de l'Etat pour repousser l'invasion. »

Nobles paroles qui trahissaient les préoccupations du patriote et ses inquiétudes !

Henri Bouilhet, avec la pudeur farouche de ceux qui ne veulent tirer aucun avantage personnel de la cause à laquelle ils se sont voués avec amour et du fond du cœur, avait, on l'a vu, par deux fois refusé la présidence du Comité de l'Union centrale. Elle lui fut offerte une troisième fois à la mort de Georges Berger, en 1910. Pour le coup, il accepta. C'est qu'il se sentait arrivé au terme de sa laborieuse carrière, et qu'il pensait bien que le titre enfin accepté par lui ne pouvait plus être désormais considéré que comme un hommage suprême rendu à ses services passés.

Il mourut, en effet, peu de mois après. Pour tous ceux qui l'ont connu, pour tous ceux qui savent quelle fut en réalité sa tâche à l'Union centrale des Arts décoratifs, de 1873 à 1910, il reste comme l'incarnation même de cette Société

dont il fut l'âme vivante et l'un des chefs qui ont le plus de droits à la reconnaissance publique.

Lorsqu'on écrira dans cent ans l'histoire du style français à la fin du dix-neuvième siècle, Henri Bouilhet méritera d'y tenir une belle place à la fois comme orfèvre et comme l'un des plus perspicaces promoteurs de l'art décoratif dont nous voyons aujourd'hui l'aurore.

Victor CHAMPIER.

Juin 1913.

LIVRE PREMIER

L'ORFÈVRERIE FRANÇAISE

au XVIIIe siècle

(1700-1789)

TABLE DES MATIÈRES

DU LIVRE PREMIER

INTRODUCTION

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE



LIVRE DEUXIÈME

L'ORFÈVRERIE FRANÇAISE

au XIXe siècle

PREMIÈRE PÉRIODE

(1800-1860)

TABLE DES MATIÈRES

DU LIVRE DEUXIÈME

LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

PREMIÈRE PÉRIODE

(1800-1860)




L'ORFÈVRERIE FRANÇAISE
AU XIXME SIÈCLE
DEUXIÈME-PÉRIODE
1860
1900

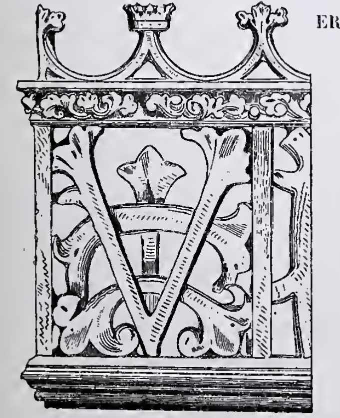


Fragment de la frise du château de Pierrefonds.
(Composition et dessin de Viollet-le-Duc.)

CHAPITRE CINQUIÈME

LE SECOND EMPIRE
(de 1860 à 1870)

Essor de l'orfèvrerie d'église. — L'architecte Viollet-le-Duc. — Poussielgue-Rusand et Armand Calliat. — Les grands travaux d'orfèvrerie civile. — Le berceau du prince impérial, par Froment-Meurice. — Les orfèvreries des Fannière. — Le grand surtout de la Ville de Paris, par Christofle. — Les Expositions de 1862 et 1867. — Influence de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. — Le beau dans l'utile. — L'Exposition de 1869 au Palais de l'Industrie.



ERS cette époque, l'orfèvrerie d'église mettant à profit les découvertes d'Elkington, et substituant l'emploi du cuivre doré au vermeil, se reprenait aux grands travaux qui depuis plus d'un siècle étaient devenus de moins en moins fréquents, et commençait à prendre un élan inespéré.

Un homme, surtout, contribua à ce mouvement, ce fut Poussielgue-Rusand. Jeune encore, il n'avait que vingt-quatre ans, quand il ouvrit, en 1848, un petit atelier sur le quai des Orfèvres. Fils du libraire qui éditait les *Mélanges d'archéologie*, du R. P. Martin, c'est de ce puissant recueil que l'orfèvre est sorti tout entier. En 1849, Léon

Cahier, qui avait succédé à Biennais, voyant ses affaires péricliter, céda sa maison à Poussielgue, lui apportant, en même temps que ses modèles, son expérience et la passion de son art. Cahier avait fait beaucoup d'orfèvrerie d'église, et, sur les dessins de Lafitte, avait exécuté les vases destinés aux cérémonies du sacre de Charles X. Ses œuvres se ressentaient toujours du style de Percier, et montraient, dans leur prétendue imitation de l'antique, une raideur de formes et une sécheresse de profils qui ne se conciliaient guère plus avec les exigences du culte que les orfèvreries à grand fracas, que Claude Ballin, Germain, Meissonnier avaient exécutées au dix-huitième siècle, et comme elles, détonnaient dans les nefs des églises du Moyen Age dont elles troublaient la sérénité.

Sur les conseils de son frère le R. P. Cahier, qui, avec le R. P. Martin et Didron l'aîné, avait remis en honneur les études archéologiques, il avait complètement modifié sa manière et renoncé aux froides imitations de l'antique. Il apportait donc à Poussielgue des idées nouvelles qui allaient, dans son atelier, avec l'appui et les conseils des architectes épris d'archéologie, comme Viollet-le-Duc, Lassus, et tant d'autres, lui permettre de renouveler le mobilier des églises et de le mettre en rapport avec l'architecture des édifices qu'ils étaient chargés d'entretenir et de réparer.

A cette époque, cet art d'église n'existait pour ainsi dire plus : « Nous étions tombés peu à peu, a dit Armand Calliat, dans la pratique d'un art innomé où tout était perverti, ornements, profils et proportions (1). »

Sans doute, sous la Restauration, Cahier avait su exécuter quelques œuvres de mérite, comme, par exemple, la châsse de la Sainte-Tunique qui est à Argenteuil; il avait fait les premières pièces émaillées et filigranées rappelant les procédés de la Renaissance. Après lui, Duponchel, Rudolphi, Froment-Meurice avaient fait admirer des croix, des ciboires, des ostensoirs, dans le goût un peu trop librement interprété de la Renaissance. Mais c'étaient des morceaux d'exception et qui restaient isolés. Poussielgue-Rusand, entraîné par des archéologues très savants, le père Martin, Viollet-le-Duc, Lassus, l'abbé Texier, le baron de Guilhermy, évocateurs du Moyen Age, se mit à étudier sous leur direction les procédés des orfèvres qui avaient rempli nos cathédrales gothiques de leurs chefs-d'œuvre. Les occasions n'étaient pas fréquentes, vers 1850, d'entreprendre des travaux de ce genre; la clientèle ecclésiastique se contentait alors d'objets sans goût, sans style et de la plus abominable facture qui se trouvaient dans le commerce. Une circonstance heureuse s'offrit à Poussielgue-Rusand pour sa première tentative. Un client de son père le libraire, le marquis de Dreux-Brézé, vint à être nommé évêque; c'était un prêtre grand seigneur, gardant dans l'exercice

---

(1) Armand Calliat, *l'Orfèvrerie*. Discours de réception à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts, de Lyon (brochure 112 pages, in-18, 1881-1888, page 15).



P. POUSSIELGUE-RUSAND
(1824-1889).



Chapelle de Monseigneur de Dreux-Brézé.

(*Orfèvrerie de P. Poussielgue-Rusand.*)

de son ministère l'amour du luxe et de l'élégance ; il voulut que sa boîte de chapelle, c'est-à-dire l'ensemble des objets du culte nécessaires aux évêques, crosse, aiguière, calice, burette, patène, anneau, etc., fût exécutée avec un soin spécial en dehors des modèles courants, et le jeune orfèvre, chargé de cette commande inusitée, s'en tira si fort à son honneur que la boîte de chapelle, exposée à Londres en 1851, lui valut les encouragements les plus vifs et lui attira aussitôt toute une clientèle. Poussielgue-Rusand avait eu l'heureuse chance, et il n'eut point à s'en repentir, de lier à sa fortune un orfèvre de premier ordre, Léon Cahier, frère du père Cahier, l'archéologue, qui lui fournissait des compositions que le P. Martin corrigeait, épurait et ramenait au caractère des œuvres du Moyen Age qu'il connaissait si bien. Un des ouvrages typiques produit avec cette collaboration fut le calice aux Oiseaux, exécuté à cette date, et qui a servi de modèle pour des milliers d'exemplaires analogues. « Alors, comme l'a dit M. Victor Champier (1), ce fut dans les églises, dans les sacristies, dans les chapelles de châteaux envahies par l'orfèvrerie aimable, coquette, mignarde, théâtrale, d'un caractère mondain et fade qui avait été à la mode au dix-huitième siècle, un changement à vue. Plus de ces ostensoirs aux formes compliquées et bizarres, plus de ces ornements tourmentés, plus de ces anges dont l'extase évoquait moins des pensées religieuses que de profanes langueurs d'amour. Le matériel des églises fut entièrement renouvelé, conformément aux idées du jour, et M. Poussielgue-Rusand profita de cette révolution qu'il avait contribué à faire naître. Habile commerçant, il sut, par des sacrifices faits à propos, exciter le besoin d'une perfection dont on avait perdu la tradition dans la fabrication des objets du culte. C'est ainsi que le curé de l'église de Saint-Martin d'Ainay — la première église où le culte de l'Immaculée Conception ait été établi — lui ayant demandé un maître autel de la somme de 20 000 francs, jugée alors très élevée, Poussielgue-Rusand n'hésita pas à dépenser de son chef près de 60 000 francs pour son exécution, sans savoir si son audace serait approuvée. De même pour la



Calice aux oiseaux.
(*Orfèvrerie de Poussielgue-Rusand.*)

---

(1) Etude sur Poussielgue-Rusand et l'orfèvrerie religieuse, dans la *Revue des Arts décoratifs*, tome X, page 260.

restauration de la fameuse statue en or de sainte Foix, de l'église de Conques, ce chef-d'œuvre de l'orfèvrerie du Moyen Age, que lui avait confiée l'évêque de Rodez ; il n'eut point de repos qu'il n'eût livré une reproduction minutieuse,



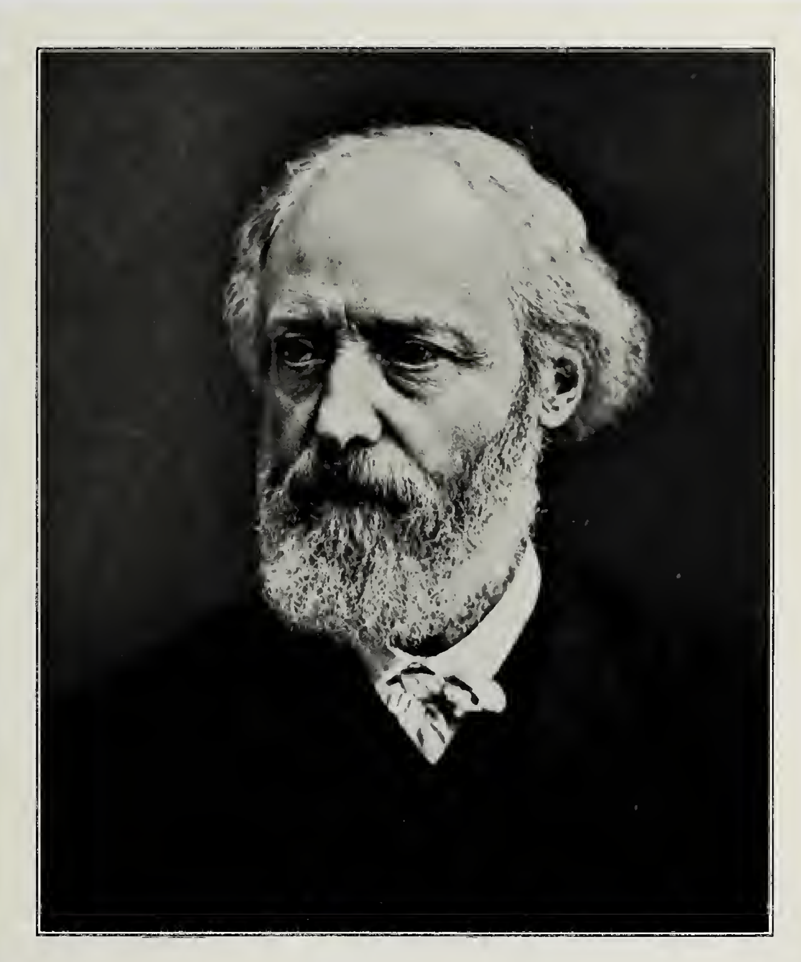
Maître autel de Saint-Martin d'Ainay, de Lyon.
(*Questel, architecte. — Orfèvrerie de P. Poussielgue-Rusand.*)

dressant ses ouvriers à un maniement nouveau des outils, reprenant le procédé du repoussé au marteau, abandonnant les matrices en fonte qui ne donnaient que des modelés effacés et veules, pour adopter les matrices en acier au moyen desquelles on obtient un travail plus délicat et plus fin. » Le succès obtenu à l'Exposition de 1855 par Poussielgue-Rusand, avec un autel de grande dimension,

Reliquaire de la Couronne d'épines.

Ostensoir de Notre-Dame de Paris.
(Orfèvrerie de Poussielgue-Rusand.)

Reliquaire de la Vraie Croix.



VIOLLET-LE-DUC
(1814-1879).

fut le signal qui provoqua la réfection générale du mobilier sacré d'un nombre incroyable d'églises. Il eut à faire les mobiliers de la plupart des églises de Paris, ceux de la Trinité, de Saint-François-Xavier, de Saint-Paul-Saint-Louis, de Sainte-Clotilde, du Val-de-Grâce, de Notre-Dame des Victoires, les grands bronzes de Saint-Sulpice et de Saint-Eustache, ceux de la chapelle de Versailles, sans compter les ornements de chapelle de nombre de couvents et de châteaux.



Premier projet.

Un architecte de haute valeur, Viollet-le-Duc, donnait à cette époque des conseils à M. Poussielgue, et lui faisait exécuter sur ses dessins des travaux importants. Il le chargeait de restaurer entièrement les trésors des cathédrales de Paris et d'Amiens, et lui fournissait les dessins de nombreuses pièces d'orfèvrerie d'église dont sa renommée grandissante lui attirait la commande. Sous la direction d'un tel maître, qui surveillait avec un soin extrême les moindres détails d'exécution, il était impossible de ne pas se perfectionner.

Les innombrables dessins d'orfèvrerie signés par Viollet-le-Duc appartiennent à la maison Poussielgue, et constituent une partie importante de son œuvre dans laquelle il est resté jusqu'à ce jour un maître inimitable.

Ces dessins ont été mis sous les yeux du public après sa mort, en 1879, au Musée de Cluny, et l'année suivante à l'Exposition des Arts du métal que l'Union centrale avait organisée au Palais de l'Industrie, et ont laissé un souvenir inoubliable dans l'esprit de ceux qui les ont visités.



Projét exécuté.
Reliquaire de la Vraie Croix et du Saint Clou.
(*Dessin original de Viollet-le-Duc.*)

D'une précision remarquable, ces dessins sont exécutés par le même procédé qu'il employait dans ses dessins de construction et avec la même méthode qui lui

servait à tracer les épures qu'il fournissait aux appareilleurs. Délaissant le dessin géométral, si cher aux architectes, il aimait, par des vues perspectives, donner une physionomie plus précise à sa pensée, et mettre ses conceptions à la portée de tous, sous une forme dont la compréhension n'exige aucun effort comme connaissance spéciale, et permet au sculpteur qui l'emploie, à l'orfèvre qu'il dirige, au public qu'il séduit, de se rendre compte des différents aspects de l'œuvre conçue par le maître, et ne laisser aucun doute sur l'effet qu'elle produira après avoir été exécutée.



Feuille de carotte sauvage.
(*Dessin de Viollet-le-Duc.*)

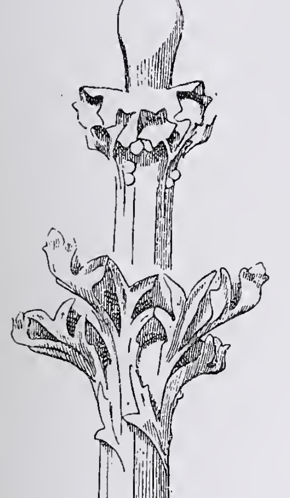
Cette exposition avait mis en lumière l'attrait qu'avait exercé sur son esprit la flore de notre pays, dont il avait noté les formes dans une série de dessins et de croquis reproduisant les espèces multiples des plantes les plus vulgaires, depuis le moment où elles se développent, où les feuilles sortent à peine de leurs bourgeons, où les fleurs apparaissent et se fanent en laissant une graine dont la forme le séduisait.

Ce goût délicat, cette passion charmante n'avaient fait que s'accroître à mesure qu'il constatait l'application habile et ingénieuse que les artistes du Moyen Age, sculpteurs, peintres ou orfèvres, avaient su faire de la flore dans la décoration.

Son élève et ami, Claude Sauvageot, dans une étude qu'il fit paraître sur Viollet-le-Duc au moment de sa mort, disait : « Nous
» n'oublierons jamais l'enthousiasme avec le-
» quel Viollet-le-Duc parlait de la flore vulgaire
» et dédaignée de notre sol, qu'il aimait démе-
» surément et dont il connaissait toutes les beautés, tout ce qu'il croyait décou-
» vrir dans les plus informes productions végétales, l'ardeur avec laquelle il en

Bourgeons de fougères.
(*Dessins de Viollet-le-Duc.*)

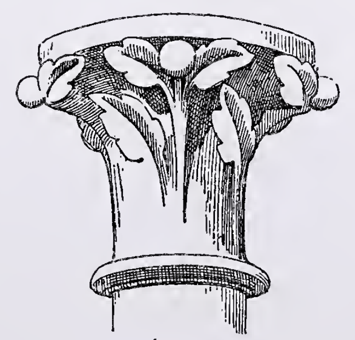
» recommandait l'étude, et les projets qu'il méditait à ce sujet. Il avait fait école » sur ce point comme sur tant d'autres; il eut des émules et non des moindres » assurément. M. Ruprich-Robert, qui lui avait succédé » comme professeur à l'école des Arts décoratifs, a dû » puiser dans les conversations de son prédécesseur, dans » l'examen de ses modèles, ce goût pour l'étude des » plantes et des fleurs qu'il a eu l'occasion, lui aussi, de » résumer sous un jour nouveau et dans un esprit mo- » derne (1). »



Fleuron du porche de la cathédrale de Clermont-Ferrand. (*Dessin de Viollet-le-Duc.*)

En cela, il a été un précurseur, et sa passion pour l'étude de la fleur n'a été que le point de départ des efforts qu'à la fin du dix-neuvième siècle la génération nouvelle allait faire pour la création d'un nouveau style, par un retour à l'étude de la nature, et par la recherche des éléments d'un art, dans les productions infimes sur lesquelles la nature semble avoir jeté ses plus doux regards.

Ce n'est pas à dire que les orfèvres soient obligés à refaire ce qu'on avait fait dans les siècles précédents. Mais, quand on a eu la bonne chance de trouver des maîtres comme Viollet-le-Duc, on a prétexte à refaire les chefs-d'œuvre passés ; et on peut encore, comme Poussielgue, y mettre son individualité. Il ne fut pas seul à profiter des leçons du passé, et Chertier, un maître aussi parmi les orfèvres qui consacraient leur talent à la décoration des objets destinés au culte, eut une semblable fortune quand il eut à refaire les portes de la cathédrale de Strasbourg. C'est bien une œuvre d'orfèvre, ces immenses panneaux de bois revêtus d'un réseau de bandes de cuivre qui se croisent en losanges et se relient au moyen de rosaces ; dans les ajours s'inscrivent des plaques de même métal repoussées au ciselet et décorées de plantes et de figures alternées. Le travail en est gras, l'exécution, sans sécheresse, rappelle les œuvres du treizième siècle et fait autant d'honneur à l'orfèvre qui l'a exécuté qu'à l'architecte Klotz, au sculpteur Geoffroy-de-Chaume et au ciseleur Richard-Désandré, qui lui ont prêté l'éclat de leur talent.



Chapiteau de l'Église collégiale d'Eu. (*Dessin de Viollet-le Duc.*)

---

(1) Viollet-le-Duc. Son œuvre dessinée par Claude Sauvageot. *Encyclopédie d'Architecture*, août et septembre 1880.

Chertier ne se doutait guère que cette œuvre si remarquable, exécutée à la veille de la guerre de 1870, allait laisser dans notre vieille Alsace un souvenir de la patrie perdue, et un admirable spécimen de l'habileté de nos orfèvres parisiens.

D'autres fabricants de l'époque, les Trioullier, les Bachelet, continuant à Paris les traditions archéologiques rénovées par Poussielgue avec le concours de l'architecte Viollet-le-Duc, et à Lyon l'orfèvre Armand Calliat, dans une autre voie, guidé par l'architecte Bossan, eurent leur part dans les travaux considérables qu'on entreprit alors dans le monde ecclésiastique.

Armand Calliat, comme son confrère Poussielgue-Rusand, tient une grande place dans l'orfèvrerie religieuse de la fin du dix-neuvième siècle. La maison était ancienne; fondée en 1820 par François Calliat, élève d'Odiot, elle ne tardait pas à prendre une place enviable dans l'orfèvrerie lyonnaise, mi-partie civile, mi-partie religieuse. Ce qu'il fit, on s'en doute, c'était la période obscure entre le style Empire et la Renaissance librement interprétée, qui devait marquer les dernières années du règne de Louis-Philippe. La mort le surprit en 1851, laissant sa maison à ses deux filles, dont l'une épousait en 1853 M. Armand qui, résolu à ne s'occuper que d'orfèvrerie religieuse, allait conduire la maison Armand-Calliat vers ses nouvelles destinées.

Débarrassé de la grosserie, il se présentait aux Expositions de 1862 et de 1867. C'était un orfèvre épris de son art et un passionné qui accepte l'archéologie comme une science, mais non comme une formule à copier; il est jaloux de son œuvre et veut en être le maître; il n'est pas seulement un artiste délicat qui sait ce qu'il veut, épris des fines ciselures, des émaux aux tons clairs, des bleus turquoise, des verts d'émeraude, des rouges rubis, qu'il emploie à propos pour faire chanter ses orfèvreries, mais c'est aussi un homme de lettres qui sait au besoin écrire un discours de réception à l'Académie des Sciences et Arts de Lyon, et un rapport sur une Exposition, comme celui de 1900, où il montre que l'art de bien dire n'est pas si éloigné de l'art de bien faire, et qu'un orfèvre habile peut être aussi un écrivain de race.

A l'Exposition de 1867, Armand-Calliat avait apporté une contribution importante. En première ligne, il nous faut citer l'ostensoir de Notre-Dame de la Garde dont il avait demandé le modèle à l'architecte Bossan, qui fut pour l'orfèvre un guide éclairé au commencement de sa carrière. La chapelle épiscopale, qu'il exposait également, comprend l'ostensoir, le calice, le ciboire, la crosse et la croix processionnelle. Elle est dans le style du douzième siècle. Le ciboire, que nous reproduisons, chante le poème eucharistique. A la base sont quatre dragons vaincus; sur le nœud, des anges agenouillés, et, sur le couvercle, l'agneau du sacrifice.

La croix processionnelle est une pièce capitale. Le Christ en ivoire se détache

sur un fond d'émail, et deux anges en vermeil tiennent la coupe qui reçoit le sang qui coule des blessures du divin Maître. Le bâton est couvert d'arabesques émaillées.

Il a adopté, dans presque toutes ses œuvres, le style roman dont il ne s'écarte jamais. De patientes études l'ont armé de toutes les ressources du métier. Les émaux, les nielles, les ivoires qu'il sait allier à l'œuvre du métal sont toujours à leur place, et n'ont plus de secrets pour lui. On sent dans les compositions de ses œuvres la foi qui l'anime et qu'il a su inspirer à ses collaborateurs.



Ostensoir de Notre-Dame de la Garde.
(*Orfèvrerie d'Armand-Calliat.*)

Le maître a formé des ouvriers émérites, il en a fait une famille qui demeure fidèle à l'atelier de Fourvières et qui travaille comme on travaillait il y a cinq siècles, unie sous la direction du chef dans la même foi religieuse et artistique.

On n'en pouvait dire autant de l'orfèvrerie civile, de cette belle argenterie opulente, cossue, de ces morceaux de grande décoration, sans destination précise, uniquement honorifique, comme on en avait vu en France jadis, et même sous la Restauration et sous Louis-Philippe, et comme il s'en faisait abondamment en Angleterre. S'il y avait encore des amateurs délicats pour commander aux orfèvres parisiens, à Froment-Meurice, à Duponchel, à Odiot, à Bachelet, de temps à autre, quelque service d'argent massif; s'il se trouvait des Mécènes comme le duc de Luynes qui, pour empêcher des artistes tels que les frères Fannière de se laisser aller au découragement, leur fournissait le programme d'un bouclier auquel ceux-ci devaient travailler pendant plus de vingt ans; enfin, si de riches financiers ou des grands seigneurs, le prince Demidoff,

les Rothschild, les Péreire, d'illustres personnages des diverses cours de l'Europe ou simplement une élite rarissime de la bourgeoisie de Paris faisaient parfois exécuter, pour l'amour des belles choses, certaines pièces précieuses de vaisselle de table, il faut bien reconnaitre que ce n'était que par caprices plus ou moins espacés, par fantaisie personnelle ou par occasion spéciale : l'entraînement manquait. Le courant général des idées emportait la société de l'Empire à un désir effréné de luxe, mais d'un luxe frelaté, tout d'apparence, et non aux raffinements de l'élégance. Le surintendant des beaux-arts, le comte de Nieuwerkerke, aurait pu assurément imprimer une direction utile à la phalange des artistes décorateurs dispersés dans les ateliers; il aurait pu, en les appelant à collaborer à quelque vaste entreprise conçue sur un plan d'unité comme on en avait eu sous Louis XIV, stimuler les imaginations, raviver le sentiment du beau, fournir aux industries de luxe un idéal, des exemples, un encouragement, et coordonner en un mot les efforts trop éparpillés de gens de talent qui n'auraient pas demandé mieux que d'échapper au joug déprimant du pastiche et de l'imitation des anciens styles.



Ciboire.
(Orfèvrerie d'Armand-Calliat. — Collection du Musée des Arts décoratifs.)

Ce n'est ni l'autorité, ni l'intelligence qui lui manquaient, pas plus que le désir de prouver son influence sur le monde des arts qui appréciait son affabilité accueillante et ses allures de gentilhomme. Mais la compréhension lui faisait défaut des besoins véritables de l'art décoratif et de ce qu'il convenait de faire pour le pousser fortement vers une orientation nouvelle. Peut-être aussi, dans cette cour impériale partagée entre tant de volontés diverses et où il était si difficile d'apporter un esprit de suite et de méthode, manqua-t-il tout simple-



Croix processionnelle.

(Orfèvrerie d'Armand-Calliat.)
(Trésor de la chapelle Sixtine au Vatican.)

ment de la décision nécessaire. Ce qui est certain, c'est que, pour l'orfèvrerie, il ne commanda aucun projet d'ensemble, pas un ouvrage réellement important. Il ne sut pas même retenir en France un artiste de premier ordre, Morel-Ladeuil, élève de Vechte, et comme lui exécutant, par le procédé du repoussé sur des feuilles d'or ou d'argent, des compositions magistrales. Léonard Morel, connu sous le nom de Morel-Ladeuil (il avait joint le nom de sa femme au sien), était né à Clermont-Ferrand en 1820. Doué d'une imagination très vive, créant lui-même, dessinant ou modelant les sujets qu'il ciselait, il fut chargé en 1851 d'exécuter pour Napoléon III un bouclier en argent repoussé, dont le thème devait être une allégorie apologétique du régime nouveau. Au milieu du bouclier, une figure en ronde-bosse représentait la Force terrassant l'Anarchie; trois bas-reliefs symbolisaient la fuite de l'Anarchie, le retour de la Prospérité dans l'Agriculture, le Commerce et les Arts, enfin le navire de l'Etat ayant pour pilote l'Empereur et, pour rameurs, la Prudence, la Loi, la Piété, l'Ordre. Cette œuvre, placée dans le cabinet de travail de Napoléon III, aux Tuileries, resta inconnue du public (1) ; mais elle aurait dû suffire pour assurer au jeune artiste la protection du gouvernement impérial. Il n'en fut rien, et, las de végéter, ne trouvant pas dans son propre pays l'emploi de son merveilleux talent, Morel-Ladeuil finit par accepter en 1859 les propositions séduisantes de la maison Elkington, qui s'était déjà assuré le concours de l'artiste français Willms, et qui se préparait à frapper un grand coup à l'Exposition de Londres de 1862. Désormais, Morel-Ladeuil était perdu pour la France. Toutes ses œuvres appartiennent à l'Angleterre, où il allait bientôt acquérir la considération et la haute renommée qu'une suite d'œuvres remarquables ne devait pas tarder à lui apporter.

La France, cependant, n'allait pas rester en arrière. La naissance du Prince impérial, en 1856, fut l'occasion, pour la Ville de Paris, d'offrir à l'Empereur un berceau en argent. On voulait un chef-d'œuvre comparable au berceau du Roi de Rome, exécuté autrefois par Odiot et Thomire sur les dessins de Prudhon. L'architecte Baltard fut chargé de la composition; aussi, ne crut-il pas devoir mieux faire que de s'inspirer de Prudhon. La France, accostée de deux génies ailés, se tenait debout à la tête de la bercelonnette et supportait une couronne impériale d'où tombaient les rideaux. Simart en avait sculpté les figures, la fonte et les ciselures en avaient été données aux frères Fannière, et le travail d'orfèvrerie avait été confié à Froment-Meurice. Le berceau était en forme de nef, la nef des armes de Paris, arrangée à la mode du jour, arrondie, ballonnée; elle était terminée en proue, et les pieds supportaient un aigle que Jacquemart avait modelé. A l'arrière, au-dessous de la figure principale, le navire portait un bouclier

(1) Elle a été donnée depuis par l'impératrice Eugénie à l'Angleterre, et se trouve aujourd'hui dans la grande salle du mess des Officiers d'artillerie de Woolwich.

aux armoiries de la Ville. Sur les flancs du berceau, des cartouches, reliés par des guirlandes de fleurs, servaient d'encadrement à des plaques d'émail en grisaille exécutées à Sèvres sur les dessins d'Hippolyte Flandrin. On y voit, dans le style habituel de l'artiste, la Force, la Justice, la Vigilance et la Prudence. Quant au choix de Froment-Meurice pour l'œuvre générale, il avait été imposé par l'Empereur lui-même qui tenait à contre-balancer une criante injustice du Jury en 1855. L'œuvre, somme toute, d'un caractère officiel trop affecté, était froide; qu'on était loin de la grâce aisée et charmante de Prudhon!

D.-F. Froment-Meurice était mort en 1855. Ce fut son fils Emile qui dirigea ce travail et qui allait bientôt donner sa mesure dans des œuvres plus personnelles, et montrer qu'il était digne de faire revivre la tradition paternelle.

Mais il s'était recueilli pendant de longues années, et il attendait l'ouverture de l'Exposition de 1867 pour donner sa mesure en ne présentant que des œuvres d'une inspiration nouvelle. Un tel début veut qu'on s'y arrête.

Sans oublier le passé, M. Emile Froment-Meurice semblait vouloir s'inquiéter de nouveautés intelligentes, de la recherche de faits inédits ou tout au moins renouvelés des époques glorieuses de la Renaissance.

Dans une pareille recherche, il y a place pour l'invention. L'erreur est possible, mais, si l'invention est heureuse, le succès vous en récompense.

Le dessus de cheminée que la Ville de Paris lui commandait pour l'Hôtel de Ville, et pour l'exécution duquel M. Emile Froment-Meurice allait donner libre cours à son esprit d'invention, devait consacrer sa jeune renommée d'orfèvre. Cette œuvre magistrale fut exécutée comme un bijou, et toutes les ressources de l'orfèvrerie et de la taille des pierres dures furent employées habilement pour lui donner un caractère de grandeur et de préciosité.

La composition en avait été demandée à l'architecte Baltard, et la sculpture des figures avait été confiée à Maillet qui travaillait déjà, à cette époque, au grand surtout de la Ville.

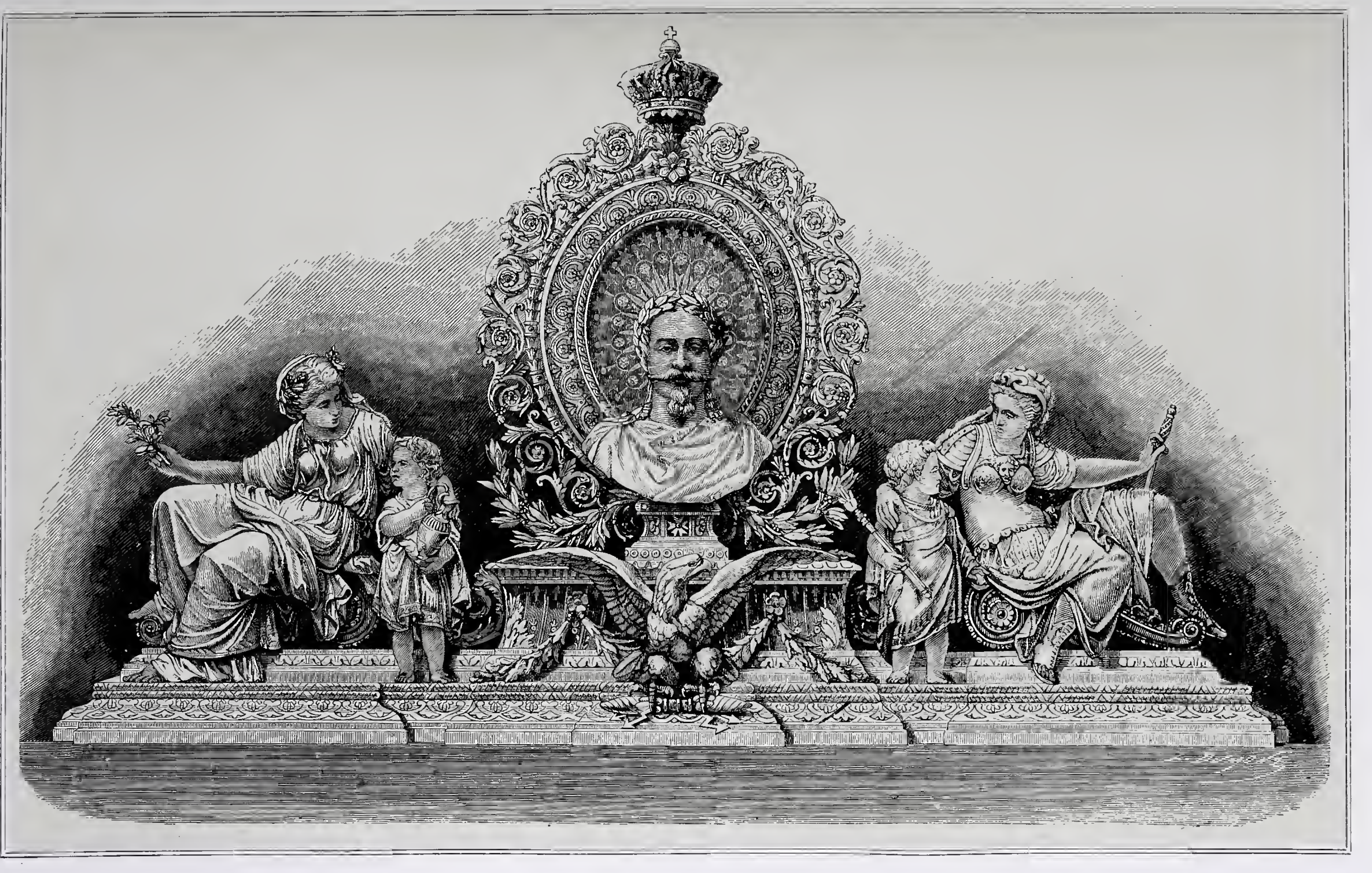
Sur un socle de porphyre d'une longueur de près de deux mètres, orné de moulures à godrons et feuilles d'acanthe, le buste de l'Empereur, sculpté dans une aigue-marine, se détachait sur une auréole en jaspe rouge, ornée de rinceaux à rosaces d'améthyste et d'étoiles en topazes, surmontés de la couronne impériale. En avant, un aigle aux ailes déployées était relié par des guirlandes de chêne; de chaque côté, assises sur des socles en porphyre, deux femmes accostées de deux génies personnifiaient la Paix et la Guerre. Les nus étaient en cristal de roche, et les draperies en argent.

Ce grand morceau, d'une somptuosité exceptionnelle, ne devait pas être une des moindres curiosités de l'Hôtel de Ville; mais, comme tant d'œuvres d'art de haute valeur qui décoraient le palais municipal à cette époque, il a disparu dans les incendies de 1871.



Berceau du Prince Impérial. — Architecte Baltard.

(Orfèvrerie de Froment-Meurice.)



Dessus de cheminée de l'Hôtel de Ville. — Architecte : Baltard. Sculpture de Maillet.

(*Orfèvrerie de Froment-Meurice.*)



Surtout et candélabres en cristal de roche exécutés pour l'Empereur Napoléon III.
(Orfèvrerie de Froment-Meurice. — Collection du Musée des Arts décoratifs.)

Malgré le grand effort de l'orfèvre et l'habileté du sculpteur, des graveurs en pierres fines et des joailliers, cette pièce n'a pas réussi à plaire à tous les juges. Nous-mêmes, ne l'acceptons que sous réserve. M. Paul Mantz, auquel j'emprunte cette appréciation, regrette que cette œuvre, à laquelle tant de mains habiles ont travaillé, ne satisfasse pas complètement le regard. L'effet général est luxueux et riche. L'aigle qui décore le piédouche est d'un beau dessin. Quant à la couleur, le monument n'a pas dans sa richesse toute l'harmonie désirable. Le buste de l'Empereur, sculpté dans une aigue-marine d'un beau vert dont l'intensité s'avive sous une couronne d'or, reste isolé de l'ensemble.

Une autre objection se présente : le cristal de roche, alors même qu'il est enfumé, l'aigue marine, alors même qu'elle n'est pas polie, sont des matières plus ou moins transparentes. Convient-il de les appliquer à la reproduction en ronde-bosse de personnages humains? La Renaissance, qui a certes le droit d'être entendue sur toutes ces questions, a répondu affirmativement. Dans le centre, des bustes des douze Césars légués au Louvre par M. Dablain, le Tibère est en améthyste ; Néron est en cristal de roche. De pareils exemples devraient faire autorité. Mais il se trouve qu'on voit au travers de ces empereurs (1), résultat bizarre, puisque la personne humaine n'est pas translucide; effet fâcheux qui, en déroutant l'œuvre, empêche de saisir exactement les formes.

D'autres travaux non moins considérables ont, durant ces dernières années, occupé l'atelier de M. Froment-Meurice. Ils ont paru pour la plupart à l'Exposition, et ils y ont fort réussi. On se rappelle la pendule monumentale en pierres du Jura, ornée de bronzes dorés, accostée de deux figures couchées dans une attitude empruntée à des déesses de la Renaissance. Le modèle de cette pendule, simple et de grand goût, a été dessiné par Emile Froment-Meurice. Les deux dormeuses ont été taillées dans l'ivoire par un sculpteur habile, M. E. Carlier. C'est à la collaboration des deux mêmes artistes que sont dus une coupe et deux candélabres exécutés pour l'Empereur. Nous reproduisons cette coupe qui se compose d'une vasque de cristal de roche enguirlandée de violettes, dont la principale fonction est de dissimuler les joints d'assemblage des morceaux de cristal dont est composée la coupe. Un faune et une faunesse en argent ciselé supportent la vasque et jouent avec des petits amours qui voltigent autour d'eux. De la coupe s'échappe un bouquet de couronnes impériales. Une amphore en cristal, portée par des centaures et des centauresses, sert de base à la tige des candélabres.

---

(1) Pour remédier à cet inconvénient, M. Froment-Meurice s'est bien gardé de faire polir ses aigues-marines et son cristal. Ces matières conservent encore néanmoins une transparence relative; mais l'œuvre est faite, toute discussion serait hors de propos. L'Hôtel de Ville possédera un monument d'orfèvrerie et de joaillerie dont la partie principale est une aigue-marine. Or, on sait que, dans les vieilles croyances, l'aigue-marine porte bonheur. Robert de Berkuen nous apprend qu'elle rend la navigation heureuse à celui qui l'a sur soi, pour grand et périlleux que soit son voyage. Ainsi lesté du précieux talisman, le vaisseau municipal voguera désormais sur des mers clémentes.

Ce sont de belles pièces de goût nouveau et d'invention charmante. Elles sont aujourd'hui exposées au Musée des Arts décoratifs.

Dans un autre genre de travail, M. Emile Froment-Meurice a trouvé en M. H. Cameré un collaborateur excellent. C'est à l'association de leur habileté qu'on doit l'aiguière de cristal de roche incrustée d'émaux bleus et verts, qui appartient au duc de Montpensier, et dont nous donnons ici la gravure. Le type de cette ravissante pièce est encore emprunté à la Renaissance, l'époque heureuse où le génie italien transforma tous les arts du luxe et de la décoration.



Aiguière en cristal de roche incrusté d'émaux.
(Orfèvrerie de Froment-Meurice.)

Pour obtenir la parfaite adhérence de l'émail dans les creux du cristal entaillé, il y avait à vaincre de grandes difficultés : elles ont été admirablement résolues. Rien ne sent la peine ou l'hésitation dans ce charmant travail et l'on n'y voit que de la grâce. Au moins, dans cette pièce, le cristal de roche est à sa vraie place, et sa transparence ajoute un charme de plus à l'aspect de l'objet.

Nous rappelons encore une pièce intéressante exposée par M. Froment-Meurice : c'est la coupe offerte à Ponsard par les habitants de Vienne, sa ville natale. Trois figures, portées sur un trépied, supportent une coupe en vermeil, et représentent trois des œuvres principales du poète : *Agnès de Méranie*, *Lucrèce*, *l'Honneur et l'argent*.

L'Exposition de 1862 approchait, et Christofle, qui avait terminé le grand service des Tuileries qui avait figuré à l'Exposition de 1855, préoccupé de maintenir sa réputation, de tenir en haleine les ouvriers qu'il avait formés et de préparer des œuvres nouvelles pour l'Exposition de Londres, avait fait composer dans ses ateliers l'esquisse d'un surtout pour l'Hôtel de Ville, qu'il présentait au baron Haussmann. Celui-ci, qui tenait à embellir le palais municipal, et à mettre le mobilier en rapport avec la décoration de la salle des fêtes qu'on venait de terminer, et qu'il destinait aux fêtes que la Ville allait donner aux souverains que l'Empereur invitait aux grandes solennités qui se préparaient, fut séduit par le projet que lui présentait Christofle. Il demanda à l'architecte Baltard, qui était le grand ordonnateur de tous les travaux d'art de la Ville, d'en suivre l'exé-

cution. Le projet fut repris sous sa direction, et la sculpture fut confiée aux artistes que Christofle employait alors et dont les noms seuls suffisent à montrer quels allaient être l'intérêt et la valeur d'art de ce grand travail. La sculpture des figures fut confiée à Dieboldt et Gumery, à Maillet et Jules Thomas, tous grands prix de Rome, Mathurin Moreau et Rouillard. L'ornemaniste Madroux et le sculp-



Coupe offerte au poète Ponsard par les habitants de Vienne.
(*Orfèvrerie de Froment-Meurice.*)

teur Capy, attachés à la Maison Christofle depuis longtemps et qui avaient fait les premières esquisses, exécutèrent, sous la direction de Christofle et de son neveu, toute l'ornementation de ce grand travail. Auguste Madroux était un des plus habiles modeleurs de l'époque; il avait été employé par F. Gilbert à l'ornementation du service de l'Empereur, et avait pris à son contact le sentiment de la décoration des œuvres d'orfèvrerie. En quittant Gilbert, il était entré dans les ateliers de sculpture de MM. Christofle. D'un goût très fin et d'une habileté

grande, il modelait à merveille et est resté jusqu'à sa mort, en 1870, le collaborateur attitré de toutes les créations de Christofle, pendant près de vingt années.

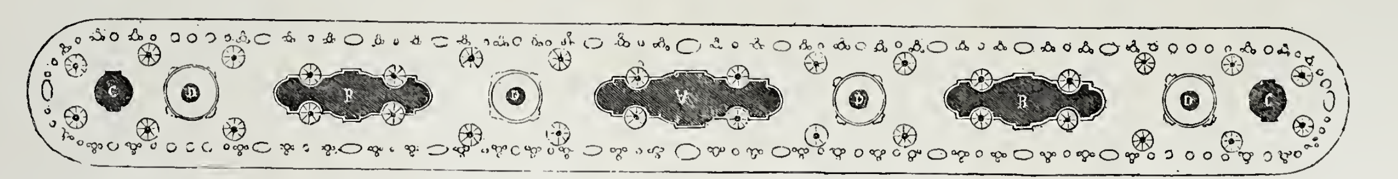
Cet important ouvrage, comme le dessus de cheminée de Froment-Meurice, disparut dans l'incendie allumé par la Commune en 1871. Quand on fouilla les décombres, on ne trouva rien de toutes ces merveilles. Avaient-elles été volées avant l'incendie? Allait-on les retrouver à l'étranger? Rien, jusqu'ici, n'a pu être découvert. Il est aujourd'hui certain que le feu l'a complètement détruit.

La pièce de milieu se composait d'un grand plateau en glace dont l'encadrement était relevé par une riche moulure à frise nuancée d'or de différentes couleurs; quatre grands candélabres, enchâssés dans cette moulure, en reliaient les parties principales. Le centre était occupé par le navire symbolique des Armes de la Ville de Paris. Sur le pont du navire, la statue de la Ville, modelée par Gumery, était élevée sur un pavois que supportaient quatre cariatides modelées par Dieboldt, représentant les Sciences, les Arts, l'Industrie et le Commerce, emblèmes de sa gloire et de sa puissance. A la proue était un aigle entraînant, vers ses destinées futures, le navire dont la marche était éclairée par le génie du Progrès; la Prudence était à la poupe et tenait le gouvernail. Tout autour, se jouaient dans les eaux simulées par une glace, des groupes de tritons et de dauphins, tandis qu'aux deux extrémités de la composition, des chevaux marins, modelés par Rouillard, se cabraient sous l'effort des tritons qui cherchaient à les dompter. L'ensemble était d'une noblesse et d'une ampleur saisissantes. Lorsque cette pièce parut à l'Exposition de Londres en 1862, elle obtint un grand succès, et on en loua hautement la puissante simplicité, la beauté des figures, la pureté de l'ornementation et la parfaite exécution des détails. Le rapporteur Fossin, au milieu des éloges que sa plume autorisée ne ménagea pas à cette œuvre, présenta une seule observation : « Si une critique était permise, dit-il, il faudrait regretter que le vaisseau et les tritons soient placés sèchement sur un fond de glace destiné sans doute à imiter les eaux de la Seine. Nous aurions préféré, en restant dans le système polychromique, que ces divers groupes fussent assis sur un marbre d'Alger d'un ton très clair, ou sur un fond de métal légèrement ondulé par la ciselure et conventionnellement teinté, comme le reste de l'œuvre; c'eût été plus harmonieux, et l'ensemble du surtout en aurait eu plus de charme, plus d'animation et même plus de richesse. »

Nous ne saurions affirmer que le Rapporteur avait raison, car cette préoccupation avait hanté l'esprit des auteurs, et les essais qui avaient été faits, soit d'autres matières transparentes ou opaques, soit de flots modelés sur une surface métallique, n'avaient pas donné de résultats meilleurs que la glace étamée... La glace réfléchissait la lumière et éclairait les pièces d'orfèvrerie qui devenaient étincelantes. Le jour où le surtout servit pour la première fois, le baron Haussmann qui présidait à sa mise en place fit un essai qui enleva tous



Partie centrale du surtout de l'Hôtel de Ville.



Plan d'ensemble du surtout et service de dessert de l'Hôtel de Ville.

A. Pièce du milieu.
B. Pièces latérales.
C. Pièces de bout.
D. Vases en porcelaine.

Ensemble du surtout de l'Hôtel de Ville de Paris.

(*Orfèvrerie de Christofle.*)



Pièce de milieu du surtout de l'Hôtel de Ville. — Sculpture de Gumery et Dieboldt.
(*Orfèvrerie de Christofle.*)



Pièce de bout du surtout de l'Hôtel de Ville. — La Seine.
(*Sculpture de Maillet. — Orfèvrerie de Christofle.*)



Pièce de bout du surtout de l'Hôtel de Ville. — La Marne.

(Sculpture de Maillet. — Orfèvrerie de Christofle.)



Service de dessert de l'Hôtel de Ville. — Sculpture d'Auguste Madroux.
(*Orfèvrerie de Christofle.*)

les suffrages. Il fit apporter des roses, les fit effeuiller sur la glace, semant tout autour des branches fleuries qui encadraient le surtout dans un parterre embaumé.

Ce travail important ayant pu être terminé au moment de l'ouverture de l'Exposition de 1867, MM. Christofle obtinrent du préfet de la Seine, le baron Haussmann, l'autorisation d'y exposer dans son ensemble ce surtout dont la pièce centrale avait seule paru à l'Exposition de Londres en 1862. Il était alors terminé et devait être inauguré à l'occasion des fêtes que la Ville allait donner aux souverains invités par l'empereur à visiter l'Exposition.

Le surtout figura donc dans son ensemble à l'Exposition de 1867. Il se composait alors de la pièce de milieu, de deux pièces latérales, dont le centre était occupé par deux groupes de Saisons modelés par Maillet, exécutées dans le même ordre d'idée que la première, et de deux pièces de bout destinées à symboliser la Seine et la Marne, les deux rivières dont les eaux réunies en aval traversent la ville dans toute sa longueur... Vingt candélabres, quatre grands vases en porcelaine de Sèvres exécutés sur les dessins de Diéterle, et cent vingt pièces destinées à contenir des fleurs, des fruits et le dessert, complétaient cet ensemble. Le service de dessert avait été modelé par Auguste Madroux, qui fut pendant vingt ans le collaborateur de Christofle. Le style qui avait été adopté par l'architecte, était celui de la Renaissance française en harmonie avec les sculptures de la façade du Boccador, et cadrait admirablement avec la grande salle des fêtes pour laquelle il avait été conçu.

Ce n'est pas celui qui allait être suivi par les orfèvres, car l'engouement pour le style Louis XVI, que favorisait l'impératrice Eugénie, commençait à se généraliser, et à se remarquer nettement dans l'orfèvrerie dès 1860. La souveraine n'en était plus à ses indécisions et à sa timidité des débuts en fait de luxe, lorsqu'elle refusait le magnifique cadeau qu'avait eu l'intention de lui offrir la Ville de Paris à l'occasion de son mariage. Elle s'était habituée au faste, et c'est en argent massif qu'elle voulut le service de toilette qu'Aucoc père exécuta pour elle dans le style Louis XVI. On l'a revu, ce service, à l'Exposition centennale, où il ne faisait pas, en vérité, trop mauvaise figure, montrant les premiers essais d'adaptation des formes du temps de Marie-Antoinette qu'entreprirent les décorateurs de l'Empire désireux à la fois de s'en inspirer, de les faire revivre sans se contraindre à une copie littérale. L'Impératrice, alors, s'entourait des bibelots de cette époque, bonbonnières, miniatures, coffrets. Elle se laissait aller surtout à son penchant favori dans ce qui lui appartenait en propre, dans les objets destinés à son usage personnel, dans les petits appartements des Tuileries où elle se sentait tout à fait chez elle, comme, par exemple, dans ce fameux salon bleu et le cabinet qui y faisait suite, où Mme Carette (1) nous l'a montrée en son intimité élégante, entourée

(1) Mme Carette, *Mémoires*.

de fleurs, de vitrines, et où Octave Feuillet pénétra un jour avec une sorte d'extase qu'il a traduite en une lettre émue (1). L'Empereur lui-même n'était plus tout à fait l'homme totalement indifférent qu'il avait été des choses d'art et de la pompe extérieure. Pour son usage particulier et ses réceptions diplomatiques, il accepta fort bien que Christofle lui fabriquât, non plus, cette fois, en métal argenté, mais en vermeil, un grand service de table très complet, avec réchauds, plats, casseroles, cloches, salières, coupes à fruits, étagères, compotiers, etc., pendant qu'Emile Froment-Meurice lui en composait un autre en argent qui devait être plus somptueux encore. Tandis qu'aux Tuileries on était tout au Louis XVI, par une sorte d'opposition qui se manifestait dans les moindres détails, on restait, à la cour du Palais-Royal, c'est-à-dire chez le prince Napoléon, toujours au néo-grec. Entre autres ouvrages dessinés pour lui par Ch. Rossigneux, nous avons signalé dans les chapitres précédents un surtout de table reconstitué avec les moulages qu'il avait rapportés de son voyage à Naples, et qu'il avait fait exécuter en orfèvrerie argentée et dorée par Christofle. Comme conception, il était impossible de pousser plus loin l'abus du goût archéologique. Qu'on imagine une sorte de pilastre formant candélabre, dont le chapiteau se terminait par quatre enroulements auxquels étaient suspendues de petites lampes étrusques à deux lumières. Autour de ce pilastre et sur le plateau qui lui servait de support, on voyait des figurines montées sur des socles en ivoire qui représentaient les Muses, et, aux extrémités, des autels chargés de bois enflammé, avec un Bacchus chevauchant une panthère. De telles œuvres, destinées uniquement à satisfaire quelques dilettantes saturés d'archaïsme, n'exercèrent, par bonheur, qu'une insignifiante influence et ne devaient pas avoir de lendemain.

L'Exposition universelle organisée à Londres en 1862 montra plus encore que celle de 1855 les progrès réalisés par les orfèvres anglais au point de vue du goût, et avec quelle rapidité ils mettaient à profit les leçons que nous leur avions données à cet égard en 1851 et en 1855. Déjà ils devenaient pour nous des rivaux redoutables. Du côté de la France, les productions en ouvrages d'argenterie étaient nombreuses et remarquables. Pour ne mentionner que les principales, on admira surtout celles de Froment-Meurice, des frères Fannière, de Christofle, de Wièse, de Gueyton, d'Odiot, d'Aucoc, les belles décorations d'églises de Bachelet, de Poussielgue-Rusand et d'Armand-Calliat; les Fannière, disait le rapporteur Fossin, « auront contribué de tous leurs efforts à faire que, chez nous comme chez les anciens, l'art soit appliqué aux objets de l'usage le plus journalier. Leur théière, leur sucrier, leur saucière, leurs salières nous représentent ce que le goût, au seizième siècle, avait de plus délicat et de plus pur. Dans les bas-reliefs de style antique, qui décorent leurs seaux à glace, les figures sont modelées avec

(1) Mme Octave Feuillet, *Quelques années de ma vie.*

souplesse, posées avec grâce, expressives, et partout l'ornementation est traitée avec simplicité et avec ampleur. » La maison Christofle avait envoyé à Londres un ensemble imposant d'objets divers et notamment la pièce de milieu du surtout de table commandé par la Ville de Paris, ainsi que certains fragments du service de vermeil de l'Empereur, et le surtout pompéien du prince Napoléon dont il a été question plus haut. En outre, pour donner une preuve éclatante de toutes les ressources que l'art pouvait tirer des procédés de la galvanoplastie, elle avait exposé deux statues, le Faune au chevreau, de Fesquel, en bronze, et la Primavera della vita, de Maillet, exécutée en galvanoplastie dorée et argentée. Comme récompense de ses beaux travaux, Charles Christofle reçut la croix d'officier de la Légion d'honneur. Parmi d'intéressants ouvrages produits par Gueyton figuraient un bouclier allégorique de la guerre de Crimée, d'une composition énergique, une aiguière dorée, genre mauresque, un service de thé émaillé, genre étrusque, et une statue de Minerve, dont la tête était en ivoire et le corps en bronze doré. Mais les trois œuvres qui firent peut-être le plus d'effet à Londres furent, d'une part, les candélabres et le baptistère qu'avait exécutés Bachelet sur les dessins de Viollet-le-Duc, et, d'autre part, le reliquaire en argent repoussé et doré, enrichi de pierres fines, destiné à renfermer la relique de la Vraie Croix conservée à Notre-Dame de Paris, fabriqué par Poussielgue-Rusand, d'après les modèles du même architecte. Une autre pièce capitale, sortie également des ateliers de cet orfèvre, et ayant pareille destination, était un grand reliquaire en argent doré, orné d'une quantité de diamants fins, de pierres précieuses, et décoré de nombreuses figures dues à Geoffroy-Dechaume. La beauté de ce travail le classait hors de pair.

Du côté des Anglais, encore une fois, l'effort avait été énorme. Il apparaissait surtout avec un éclat extraordinaire chez quatre orfèvres, MM. Elkington, Hunt et Ruskell, Hancock et Garrard, dont les ouvrages purement artistiques, il faut bien le dire, avaient été faits par des mains françaises. Chez Elkington, on admira les magnifiques travaux que Morel-Ladeuil avait exécutés depuis les deux ans qu'il était attaché à cette maison, et, en première ligne, la Table des songes, sorte de plateau circulaire de 75 centimètres de diamètre, surmonté d'une statuette mesurant 28 centimètres de hauteur, que supporte un pied de 80 centimètres de hauteur, le tout en argent repoussé. La statuette placée au centre de la composition figurait le Sommeil répandant ses pavots sur trois dormeurs, un soldat, un laboureur, un trouvère, au-dessus desquels étaient représentés en bas-relief sur le plateau les songes de chacun d'eux : Honneur, Victoire, Gloire et Titres; Abondance et Prospérité; Fortune, Gaîté, Génie et Amour. Dans l'ornementation du cadre de ce plateau, des monstres rappellent les cauchemars qui se mêlent aux rêves heureux. Des louanges unanimes accueillirent cette œuvre d'une conception très neuve et d'un sentiment d'extrême distinction; elle valut du premier coup, à

son auteur, la célébrité en même temps qu'une récompense bien méritée (1). Parmi les autres travaux présentés par Elkington, les plus intéressants avaient été dessinés et composés par notre compatriote Willms. C'étaient : un service d'orfèvrerie, émaillé, genre étrusque, d'un effet original; un vase consacré à l'Amour, très gracieux de forme et de silhouette; un bouclier où l'Agriculture, le Commerce, les Sciences et les Arts étaient représentés en bas-relief; un seau à glace d'une ornementation sobre et d'un beau galbe, etc. Chez Hunt et Ruskell, c'était encore un Français, Antoine Vechte, qui triomphait avec ses ouvrages en repoussé, où il montrait ses qualités et ses défauts, sa fougue et ses incorrections de dessin : le bouclier Shakespeare, Newton et Milton, le vase d'une composition si énergique des Centaures et des Lapithes, et l'autre vase décoré d'une frise représentant Thétis qui présente à Achille les armes forgées par Vulcain, tous deux commandés par le prince Albert; le vase des Titans foudroyés par Jupiter, belle et grande œuvre dans le caractère anatomique des compositions de Michel-Ange. Il y avait aussi quelques objets dus à un artiste anglais, Armstead, auteur du bouclier Pakington, composition hardie à laquelle manquait la correction du style, du bouclier Outram, montrant en bas-relief des scènes de la guerre de l'Inde pleines de mouvement, enfin d'un service offert à l'acteur Kean, d'une forme originale, mais d'un effet par trop théâtral. Chez l'orfèvre Hancock, c'est un sculpteur italien, nommé Monti, qui avait composé la plupart des ouvrages qui attirèrent l'attention, c'est-à-dire un vase Shakespeare, d'une belle allure, la coupe Milton, la coupe Byron, les coupes de Burns et de Moore, d'une fantaisie extrêmement poétique, etc. Enfin, on trouvait à l'exposition de M. Garrard, fabricant de Londres, non plus la note moderne, mais la réunion imposante de pièces d'orfèvrerie d'argent, statues, groupes équestres, faits historiques, scènes de chasse, allégories mythologiques, donnant l'idée de la splendeur métallique que les grandes fortunes de l'Angleterre aiment à entasser sur leurs dressoirs et sur leurs tables, sans grand souci de la délicatesse du goût, mais avec une ostentation de richesse qui est l'expression des traditions nationales. Le rapporteur du Jury, Fossin, en comparant les travaux d'orfèvrerie anglais et français exposés en 1862, ne niait pas que, pour le goût, la forme et l'exécution, nous gardions encore un certain avantage, mais que sous le rapport du chiffre de production nous étions incomparablement inférieurs. Il rendait hommage en ces termes aux progrès de nos voisins : « Quels efforts ne devons-nous pas faire pour arriver à conserver cette supériorité dont la nuance est si légère, et quelle récompense pour les efforts de l'Angleterre d'avoir pu, en dix années de travail, de persévérance et de sacrifices bien entendus, égaler, dans les travaux les plus précieux de

(1) La *Table des songes* fut acquise par souscription (37500 fr.) par la Ville de Birmingham et donnée en 1863 au prince de Galles à l'occasion de son mariage. Voy. l'*Œuvre de Morel-Ladeuil*, publié par le fils de l'artiste (1904, 1 vol. in-4°, p. 16).

l'art, la nation qui, sur ce terrain, se croyait jusqu'à ce jour sans rivale possible ! »

Cette constatation des résultats incroyables auxquels étaient parvenus les Anglais en un temps si court fut, pour la France, le fait le plus saillant de l'Exposition de 1862. Elle s'imposait avec une telle évidence, qu'il était impossible de n'en être point frappé. Dans l'Introduction qu'il plaça en tête des Rapports publiés à cette occasion, le président de la Section française des jurys, Michel Chevalier, s'étendit longuement sur ce sujet. Il montra quel danger il y avait pour nos industries à laisser grandir sans essayer de la combattre une concurrence aussi menaçante. Mais comment y répondre? Tout simplement, disait-il, en usant des moyens que les Anglais avaient employés. Aussitôt après l'Exposition de 1851, les Anglais s'étaient dit que la supériorité du goût français n'était qu'une affaire d'éducation, et avec cette persévérance qui leur est habituelle, ils organisèrent chez eux l'enseignement des beaux-arts en vue de l'avancement de leur industrie. Tout le monde y concourut : l'Etat, par la branche d'administration publique qui porte le nom de « Department of science and art » ; les localités directement intéressées, par des votes annuels de fonds ; les associations spéciales et les particuliers, par de généreuses souscriptions. On puisa aussi largement dans le reliquat considérable laissé par l'Exposition de 1851. Le principal résultat de ces efforts combinés fut le Musée-Ecole, le *South Kensington Museum*, vaste établissement où un grand nombre de jeunes gens des deux sexes viennent se former dans les arts du dessin, en même temps que des cours bien faits et des collections heureusement disposées les initient aux sciences appliquées. A cette école-type, on ajouta de nombreuses succursales dans les villes manufacturières. C'est ainsi, ajoutait Michel Chevalier, que les Anglais, qui étaient jusque-là, il faut le dire, plutôt renommés pour leur mauvais goût, ont pu faire les progrès qui ont été si remarqués à l'Exposition de 1862, dans le dessin des étoffes et la distribution des couleurs, ainsi que dans la ciselure, la sculpture, et, en général, dans les arts d'ameublement. Donc, concluait le rapporteur, répandons, nous aussi, dans notre pays, l'enseignement des beaux-arts parmi la population ouvrière. « Il est indispensable que les ouvriers d'une partie au moins de nos manufactures soient initiés aux arts de la forme, du dessin et de la couleur, par des cours appropriés. C'est une nécessité pour la France, parce qu'une bonne partie de nos succès industriels tient à la supériorité du goût français, et qu'il est de son devoir de le cultiver. Il est donc essentiel que l'enseignement des beaux-arts soit mis à un niveau élevé dans celles de nos cités qui en sont déjà pourvues, et qu'on l'étende à d'autres villes où les manufactures ont acquis une grande importance depuis un quart de siècle, et qui, néanmoins, sont encore privées de cette éducation spéciale (1). » Dans

---

(1) *Rapports du Jury international de* 1862, par M. Michel Chevalier. — Paris, Chaix, 1862, vol. Ier, page CXLVIII.

un autre rapport, qui est devenu célèbre, le délicat écrivain Mérimée (1) développa la même théorie avec une hauteur de vues et une précision des plus fortes.

Il est à remarquer que ces idées étaient celles-là mêmes que le comte de Laborde avait exprimées au lendemain de l'Exposition de 1851, avec une vision profonde de l'avenir. Il avait annoncé ce qui allait arriver. Poussé trop tôt, son cri d'alarme ne fut point entendu. Après l'Exposition de 1862, il fallut bien se rendre à l'évidence. Mais le gouvernement ne comprit pas mieux alors la tâche qu'il aurait eu à accomplir. On opéra quelques réformes peu importantes dans l'enseignement de l'Ecole des beaux-arts et ce fut tout. Quant à créer une solide organisation pour l'enseignement pratique des arts industriels, on n'y songea même pas.

C'est ici que commence à entrer en scène une association qui a exercé depuis quarante-deux ans, pour le développement des arts dans notre pays, une influence directrice considérable, je veux parler de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, dont l'action, d'abord lente et incertaine, ne tarda pas à se faire sentir de la façon la plus heureuse et la plus efficace. Je ne veux pas, dans ces pages consacrées uniquement à l'histoire de l'orfèvrerie, me laisser entraîner, au gré de souvenirs trop personnels, ni insister plus qu'il ne conviendrait sur la propagande d'une société à laquelle, dès ses débuts — *quorum pars parva fui!* — j'ai donné toutes les forces de mon ardente conviction. Mais comment, d'autre part, expliquer les progrès réalisés chez nous dans l'orfèvrerie aussi bien que dans les autres branches des industries d'art, si l'on ne montre pas quels liens les relient à la création de cette société?

Il est utile de remarquer ici que les idées auxquelles l'Union centrale allait rattacher son action avaient été émises par un groupe d'artistes dont nous avons, dans les pages précédentes, rappelé les œuvres et la collaboration utile qu'ils avaient apportée aux orfèvres de leur temps. C'étaient Feuchère et Klagmann, auxquels s'étaient joints d'autres artistes dessinateurs pour l'industrie, Chabal-Dussurgey et Clerget. Dans un mémoire adressé par eux, en novembre 1852, au prince Louis-Napoléon, alors président de la République, et dont l'original est conservé dans les archives du Conservatoire des Arts et Métiers, ils demandaient que les artistes industriels fussent autorisés à organiser des expositions périodiques, analogues aux Salons où les peintres et les sculpteurs exposaient leurs œuvres tous les ans. Ils insistaient en même temps sur la fondation d'un Musée et d'une Ecole centrale des Arts industriels.

« L'Exposition, disaient-ils, sera l'arène où ceux qui imaginent, créent et » appliquent utilement, pourront se montrer au grand jour sous le contrôle de » tous, de ceux qui achètent les œuvres comme de ceux qui les produisent. »

---

(1) *Des Applications de l'art à l'industrie*, par M. Prosper Mérimée. Classe XXX, section I, vol. VI, p. 267.

Cette démarche ne fut pas sans effet. Deux ans et demi après l'Exposition universelle de 1855, une galerie particulière recevait les ouvrages des artistes de l'industrie, formant, pour la première fois, un groupe distinct des productions purement industrielles.

Si nous avons tenu à rappeler le passage du mémoire rédigé par Klagmann et adressé au Président de la République, c'est qu'il nous a paru utile, après avoir parlé plus haut de la collaboration éminente que Klagmann apportait aux orfèvres, de dire aussi qu'avec la haute conception qu'il avait de son art, il était en même temps animé de l'ardeur généreuse qu'il mettait à faire triompher ses idées et à faire valoir les travaux des sculpteurs, ses émules, et des artistes de l'art décoratif, ses élèves et ses amis.

L'Union centrale, qu'il avait aidé à fonder, lui avait donné une place prépondérante dans sa Commission consultative, et l'avait nommé conservateur de ses collections. Elle s'en est souvenue en 1868, au moment de sa mort, et avait ouvert une souscription pour lui élever un monument au Père-Lachaise, et confié au sculpteur Aimé Millet le soin de reproduire ses traits dans le médaillon en haut relief qui décore son tombeau.

C'est de cette initiative qu'est née l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, fondée en mars 1864, en dehors de tout appui officiel, par un groupe d'artistes et d'industriels qui, ayant foi dans l'initiative privée, avaient mis leur fortune et leur énergie au service d'une idée généreuse. Elle avait, avant sa constitution définitive, fait une exposition l'année précédente, où sans bruit, sans solennité, elle avait essayé, dans le Palais de l'Industrie, l'application de ses doctrines. Ces doctrines, elles étaient toutes puisées dans le rapport du comte de Laborde, dont j'ai déjà si souvent parlé, et aboutissaient à une refonte générale de l'enseignement des arts industriels, ainsi qu'à la formation d'un Musée semblable au « South Kensington Museum » de Londres. L'accueil qui fut fait à cette idée nouvelle, l'empressement que mirent les meilleurs et les plus intelligents des fabricants et des artistes parisiens à aider à sa naissance, encouragèrent les débuts de l'Union, et c'est avec un capital modeste, mais avec une foi et une confiance surprenantes, que la Société fit ses premières manifestations. Elle ne réclamait de l'Etat aucune subvention, et, fière, comme prétendait l'être un grand pays voisin, de ne devoir tout qu'à sa propre valeur, elle proclamait aussi son « *fara da se* » ne procédant que de l'initiative individuelle : elle prenait pour devise : « Le Beau dans l'Utile », et choisissait pour emblème un rameau de chêne avec ces mots : « Tenues grandia ».

En 1865, l'Union donna le premier modèle des expositions rétrospectives en France, et elle y réussit à tel point que, deux ans après, M. Le Play calquait son programme, et que la fameuse galerie de l'Histoire du Travail, en 1867, formée des merveilles anciennes de tous les pays, ne dépassait pas en richesses ce que

nous étions parvenus à rassembler au Palais des Champs-Elysées. Les objets d'orfèvrerie moderne qui s'y trouvaient, mettaient en relief, outre les fabricants, leurs collaborateurs généralement inconnus du public. Je n'entrerai pas dans plus de détails qui m'exposeraient à des redites, et je renverrai les lecteurs qui voudraient connaître les travaux exposés alors par Emile Froment-Meurice, les frères Fannière ou Emile Philippe, au livre : *Le Beau dans l'Utile*, publié à cette occasion (1).

Les idées de l'Union ont fait leur chemin; elles se sont introduites dans les écoles de dessin avec la haute approbation du Ministre de l'Instruction publique, dans les ateliers et dans les galeries d'art et de curiosités avec l'aide et le concours de tout ce que les lettrés, les arts et l'industrie comptent d'esprits généreux. Sous l'impulsion de Guichard, son premier président, puis d'Edouard André, qui lui succéda, elle donna à sa propagande les formes les plus intelligentes, ajoutant à ses expositions l'organisation de conférences dont quelques-unes, telles que celles d'Eugène Guillaume, notre grand statuaire, sur la Réforme de l'enseignement du dessin, eurent alors un grand retentissement. Il ne faut pas oublier de citer parmi ces pionniers infatigables et dont le concours fut infiniment précieux, M. Louvrier de Lajolais, l'ami de tous les travailleurs et de tous les artistes, de qui l'ardeur anima l'Union comme le fait dans une horloge le ressort qui met tout en mouvement.

L'Exposition universelle de 1867 fut pour le régime impérial le décor de féerie après lequel la toile tombe, l'apothéose qui précède les sombres cataclysmes. Ses vastes proportions dans la plaine du Champ-de-Mars, son éclat magnifique, l'empressement des nations à répondre à l'appel de la France, la joie de tout un peuple en cette année de triomphe, font de cette manifestation une date glorieuse dont le souvenir, en dépit des revers qui devaient suivre, évoque encore les victoires du génie français. L'orfèvrerie y parut extrêmement brillante et abondante, avec des recherches d'applications nouvelles, une exécution presque trop poussée dans le rendu des ornements et de la statuaire. La part faite par les fabricants aux sculpteurs restait aussi grande que jamais, avec le souci visible de l'effet un peu théâtral. Que de dieux et de déesses, de nymphes et de satyres! Mais cette collaboration ajoutait un intérêt plastique aux grandes pièces d'argenterie si elle leur enlevait plus qu'il n'aurait fallu leur caractère d'objets d'usage pratique. Somme toute, on pouvait faire à cette industrie les mêmes critiques générales que Guichard, président de l'Union centrale, chargé d'un rapport sur les Arts industriels, adressait à l'ensemble des productions décoratives, et qu'il résumait dans les cinq propositions suivantes : les ouvrages exposés décèlent, sauf quel-

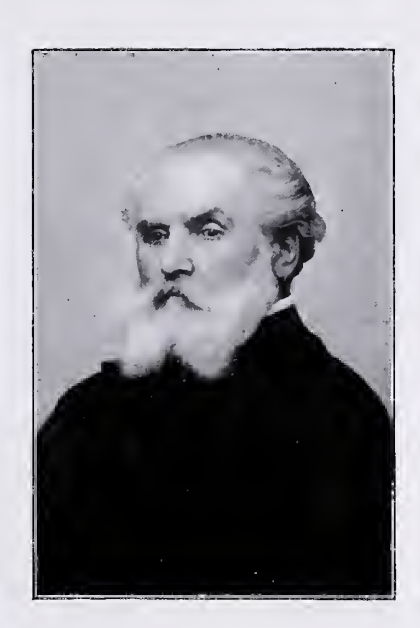
---

(1) *Le Beau dans l'Utile :* histoire sommaire de l'Union centrale, suivie des rapports du Jury de l'Exposition de 1865 (gr. in-8°, Paris, 1866).

ques exceptions : 1° une habileté de main poussée à l'extrême; 2° des industries d'art puisant tout aux sources anciennes avec peu de discernement et vivant sur le capital laissé par nos pères, sans y ajouter rien ou à peu près; 3° l'absence d'invention ou de style propre; 4° des œuvres conçues en général en dehors des convenances de leur destination et des lois harmoniques des ensembles; 5° l'art trop souvent négligé non par l'artiste, mais par la mode aveugle, par les goûts despotiques d'une clientèle souvent ignorante, par la nécessité de vendre, ce qui, aux défauts déjà signalés, ajoute encore la banalité prétentieuse, et le luxe de



Joseph Fannière.
1820-1897.



Auguste Fannière.
1818-1900.

mauvais aloi. Ces observations étaient justes. Hélas! la plupart ne le seraient-elles pas encore pour les œuvres d'à présent?

Le rapport sur l'orfèvrerie fut confié à M. Paul Christofle, fils de Charles Christofle, mort en 1863, et qui partageait avec le neveu du fondateur de la maison le poids énorme de cette succession. Ce document, net et concis, analyse avec clarté les productions des exposants classés par ordre de mérite. Pour la France, il mentionne en première ligne les frères Fannière, qui seuls aujourd'hui sont à la fois dessinateurs, sculpteurs, ciseleurs et orfèvres.

Les deux frères Fannière, comme leur oncle Fauconnier, étaient nés à Longwy, en Lorraine.

Auguste Fannière, l'aîné, né en 1818 et mort en 1900, était sculpteur.

Joseph Fannière, né en 1820, mort en 1897, était ciseleur.

Tous deux, élevés par leur oncle, l'orfèvre de la Restauration, Fauconnier, ils avaient reçu de lui les traditions d'un travailleur loyal, appliqué, follement amou-

reux de son art. Sacrifiant tout à l'honneur de remplir leur tâche, ils n'auraient jamais laissé sortir de leurs mains une œuvre dont ils n'auraient pas été complètement satisfaits.

Les Fannière composaient et modelaient leurs œuvres. Le travail était presque toujours exécuté par eux-mêmes. Ils n'avaient d'autres collaborateurs que les ouvriers nécessaires pour compléter ou monter leurs ouvrages.

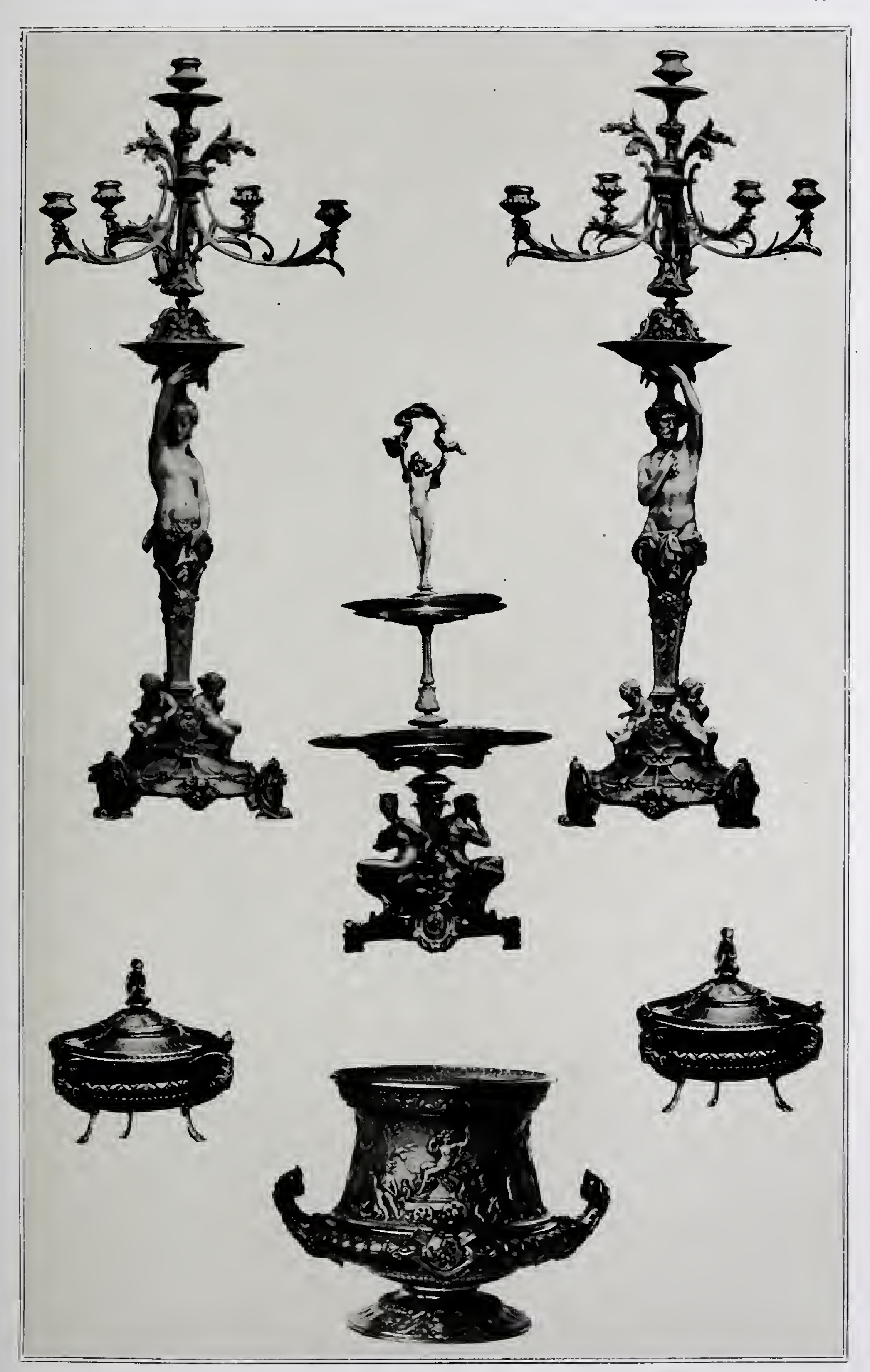
Comme orfèvres, ils étaient des artistes complets; ils n'avaient pas de rivaux. Toute leur œuvre est d'une beauté large et souple, d'une parfaite exécution, d'une grâce d'invention toujours saine, toujours appropriée au but qu'ils se proposaient d'atteindre. Leur œuvre appartient à l'époque du second Empire à laquelle ils ont donné une empreinte ineffaçable, procédant plutôt de l'école de noblesse, de grâce et d'élégance qu'on trouve dans Pradier. Il semble que, tout en étant eux-mêmes de leur propre temps, ils sont reliés à la chaîne des maîtres glorieux qui illustrèrent le seizième siècle.



Candélabres. — *Œuvre des Fannière.* (*Musée centennal.*)

A la mort de Fauconnier, n'ayant pu trouver dans sa maison, qu'il avait été obligé de liquider, la possibilité de continuer son œuvre, ils ouvrirent un petit atelier de ciseleur qui fut bientôt célèbre et eut pour clientèle tous les orfèvres de l'époque. Lebrun, Duvau, Duponchel, Odiot, Froment-Meurice, Christofle, ne le laissaient pas chômer de travail. C'est à l'Exposition de 1862 qu'ils paraissent pour la première fois avec quelques objets dans le style Renaissance qu'ils affectionnaient. L'Exposition de 1867 les mettait tout à fait en lumière. A côté du bouclier du duc de Luynes, ils présentaient un autre bouclier en argent repoussé, représentant le héros de Roland, pièce qui avait été modelée par Auguste, et ciselée par Joseph; un service de table en argent pour le prince de Hohenlohe, dont nous avons retrouvé dans la vitrine du Musée centennal les pièces principales.

L'étagère surmontée d'une gracieuse figure « A l'écharpe volante », sur la base deux figures accostées, un faune et une bacchante délicieusement ciselés; la saucière, très élégante de forme, avec un triton qui formait l'anse; une salière double, « la Naissance de Vénus », et enfin, un seau à rafraîchir dont la panse était décorée d'une frise en repoussé représentant un « Triomphe de Bacchus ».



Service exécuté pour le Prince de Hohenlohe.
Candélabres. — Étagère. — Sucriers. — Seau à rafraichir.

(*Œuvre des Fannière.*)

Toute cette mythologie, d'une composition élégante, était exécutée avec une rare perfection, peut-être même trop précieuse pour des pièces destinées à l'usage de la table, mais on ne pouvait en vouloir au Mécène qui les avait commandées pour parer ses vitrines et décorer sa table les jours où il y recevait les amateurs de belle orfèvrerie. S'adresser à Fannière, c'était exiger la perfection de la main-d'œuvre.

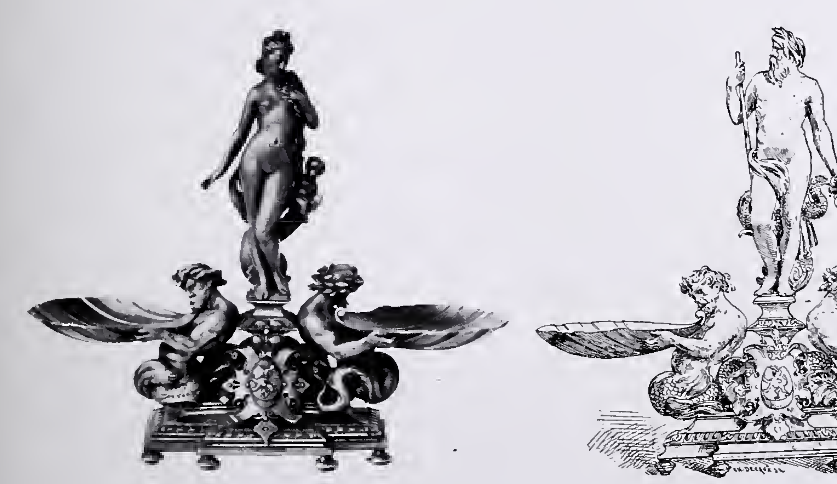


Saucière du service du Prince de Hohenlohe.
(*Œuvre des Fannière.*)

Le repoussé était leur travail favori. La « Léda » qu'ils exposaient en 1862 avait été modelée par Auguste, et Joseph l'avait exécutée au repoussé d'une façon délicieuse. Un pot à bière, en forme de tonnelet sur lequel s'enroule le houblon d'une manière charmante, était exécuté de même façon. Un lézard et un écureuil, spirituellement modelés, complétaient le décor.

A la fin de l'Empire, c'est à lui que s'adressait l'Impératrice Eugénie pour faire exécuter la trirème qu'elle voulait offrir à M. de Lesseps à l'occasion de l'inauguration du canal de Suez.

Nous verrons dans le chapitre suivant les œuvres qu'ils ont exécutées pour un



Salière « La naissance de Vénus. » — Service du Prince de Hohenlohe.
(*Œuvre des Fannière.*)

Salière du service du Prince de Hohenlohe.
(*Œuvre des Fannière.*)

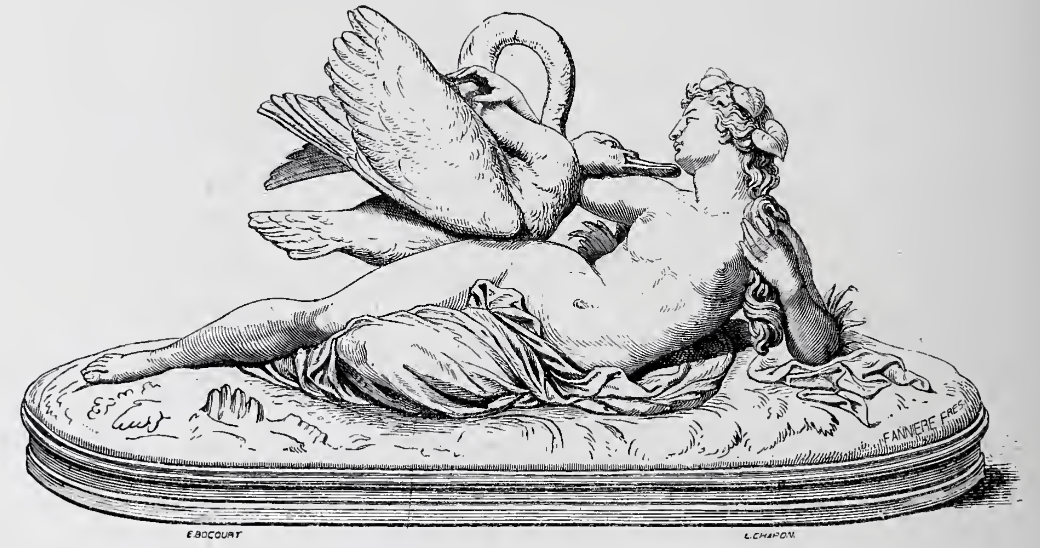
amateur éclairé, M. Teyssier, qui voulait que son service fût exécuté par les frères Fannière.

Le duc de Luynes, à une époque où leur atelier chômait d'ouvrage, leur avait

commandé un bouclier en fer repoussé, « la Chute des Anges » ; ils y travaillèrent toute leur vie. Ce bouclier était toujours sur l'établi, et, quand on entrait dans leur atelier, on le voyait fixé par le ciment sur le boulet de travail. Mais, débordés par les commandes, ils le laissèrent inachevé.

Il est aujourd'hui au Musée des Arts décoratifs, et, si l'on regrette de le voir dans cet état inachevé, il est tellement bien mis en place et fait tant d'effet qu'on le trouve encore digne de figurer dans un musée.

Les neveux de Fauconnier avaient gardé aux doigts cette vertu des fées qui ennoblit l'argent et lui donne la valeur de l'or. Si leur ciselure court sur la panse d'une cafetière, ils y laissent un charme délicat comme l'épiderme d'un fruit et



Groupe « La Léda », en argent repoussé.
(*Œuvre des Fannière.*)

adoucissent le métal sous une caresse; ce qu'ils cherchent avant tout, c'est la perfection; leur oncle leur a laissé son talent, mais il ignorait l'art de faire fortune; il s'est borné à leur apprendre l'amour absolu du Beau (1).

D'autres pièces d'une exécution hors ligne étaient également présentées par ces éminents artistes : un vase en argent repoussé, de leur style coutumier, qui avait été commandé par l'Empereur pour le Grand-Prix de Paris, en 1867. Sur la panse, une Renommée distribuant des couronnes, et, pour remplacer les anses, des chevaux maîtrisés par des génies, dont le poitrail faisait corps avec la forme du vase. On ne pouvait trouver un plus bel ensemble.

La maison Odiot s'était signalée par le nombre de ses envois d'une grande richesse et d'une exécution extrêmement soignée. Elle montrait notamment : un

(1) Lucien Falize, Étude sur les frères Fannière, *Rapport de* 1889.

service de table, avec grand surtout sculpté par Gilbert, dont le décor symbolisait le travail à la forge, et qui appartenait au grand industriel M. Pétin; un prix de course commandé par le Jockey-Club, c'était une élégante figure de la Renommée posée sur un socle dont le cartouche était accosté par deux têtes de chevaux reliés par une guirlande; une importante pièce de milieu, exécutée pour le comte de Chévigné, dans le style qui marque la transition de Louis XV à Louis XVI; un surtout appartenant au duc de Galliéra, et une foule d'autres ustensiles de vaisselle de table. Le rapporteur du Jury citait encore Duponchel, pour un surtout de table sculpté par Gilbert, une jardinière Louis XVI, et un joli réchaud de même style composé par Klagmann et ciselé par Honoré; une coupe en jade oriental, plusieurs services à thé, etc.; puis Rudolphi pour ses objets d'art, prix de courses, buires, boucliers, vases ornés de lapis et de pierres diverses, d'un genre un peu démodé. Il donnait les plus grands éloges aux orfèvreries religieuses de M. Poussielgue-Rusand, dont le maître autel de la cathédrale de Quimper, d'après les dessins de l'architecte Boeswilwald, les pièces du mobilier de Notre-Dame de Paris exécutées sous la direction de Viollet-le-Duc, défiaient la critique, et il signalait encore les envois de Bachelet, de Trioullier, et surtout d'Armand-Calliat, de Lyon, qui, pour la fabrication des ornements et mobiliers du culte, se révélait en maître par des qualités d'originalité absolument personnelles.



Pot à bière.
(*Œuvre des Fannière.*)

De l'exposition de Christofle, pas un mot; le rapporteur avait pensé que son rôle officiel lui imposait une réserve totale. Cependant elle offrait un intérêt trop grand, non seulement à cause des pièces d'argenterie de grand luxe en métal

argenté qu'elle comprenait, mais surtout par la nouveauté des procédés divers qui, pour la première fois, s'y montraient appliqués à l'ornementation de l'orfèvrerie, pour que nous croyions de notre devoir d'historien de ne pas la laisser



Bouclier « La chute des Anges ». — *Œuvre des Fannière.*
(Collection du Musée des Arts décoratifs.)

dans l'ombre. Comme ouvrages d'art, c'étaient les Prix de courses : la Victoire, prix du Jockey-Club, gagnée par *Gladiateur*, au comte de Lagrange, représentait une Victoire, modelée par Maillet, sous les traits d'une jeune fille qui, haletante

encore de la course qu'elle vient de faire, élève au-dessus de sa tête la palme qu'elle a remportée; l' « Education d'Achille », vase à panse plate modelé par Mathurin Moreau, avec un bas-relief représentant le Centaure Chiron exerçant le jeune Achille à la course. C'était un testimonial : la « Navigation », par Carrier-Belleuse, offert par le gouvernement français à Laskins Esq. du Board of Trade,



Vase exécuté pour le Grand Prix de Paris en 1867, offert par l'Empereur Napoléon III.
(Œuvre des Fannière.)

en souvenir des services rendus de concert avec M. Sallandrouze de Lamornaix. Deux salières, les « Ondines », une des dernières œuvres de Klagmann ; un service à café de style Louis XVI modelé par J. Chéret, ciselé au repoussé par Michaut. Nous donnons la reproduction de ces deux œuvres importantes, dont l'une d'elles appartient au Musée des Arts décoratifs. Enfin, un guéridon de style pompéien

avec service à thé en argent repoussé, composé par Rossigneux. Le plateau du guéridon était décoré d'une incrustation d'or et d'argent sur fond de cuivre patiné



Surtout exécuté pour M. Pétin.
(*Orfèvrerie d'Odiot.*)

rouge brique. C'était un spécimen très réussi d'un nouveau procédé de damasquine par voie galvanique que MM. Christofle venaient d'inventer. Mais la pièce la plus importante était une table de toilette à coiffer avec tous ses accessoires en argent repoussé de style Louis XVI, exécutés avec toute la préciosité des œuvres



La Renommée.
Prix de course du Jockey-Club gagné par Nélusko.
(Orfèvrerie de Ch. Odiot.)

de l'époque et ciselés par Gouthière : coupes à bijoux, flacons, boîtes à poudre et à pommade, aiguière et cuvette. La table, dont le dessus était en jaspe encadré par une frise en lapis incrusté d'or, était soutenue par des cariatides en bronze doré modelées par Carrier-Belleuse ; le cadre de glace était accompagné de deux figures modelées par Gumery et représentant l'Art et la Nature. Cette table, qui appartient aujourd'hui à Mme Isaac Péreire, figurait au Musée centennal du Mobilier.



Candélabre exécuté pour M. Pétin.
(Orfèvrerie d'Odiot.)

Nous avons dit plus haut que Klagmann était, avec Clerget et Chabal-Dussurgey, le rédacteur d'un mémoire adressé en 1852 au prince Louis-Napoléon pour la création d'une Ecole et d'un Musée des Arts décoratifs et l'un des fondateurs de la Société de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, mais nous avions laissé dans l'ombre sa carrière d'artiste industriel, et la part importante qu'il avait prise à cette époque dans le mouvement de l'art décoratif.

Klagmann, né en 1810, appartenait à une modeste famille d'artisans; il était de ceux pour qui le travail quotidien est la première loi de la vie. Entré à l'Ecole des Beaux-Arts à dix-huit ans, il suivit les leçons d'un maître orthodoxe, Ramey fils. De bonne heure, il connut Jean Feuchère, qui, compromis au service des idées nouvelles, exerça sur son jeune esprit une influence salutaire. Klagmann réussit peu à l'école, et, comme il fallait vivre, il fut obligé d'accepter de menus travaux qui n'avaient avec l'art que des rapports

lointains. Engagé dans l'école romantique, il exposait au Salon. Son nom se trouve rarement dans les comptes rendus des expositions, et c'est la sculpture décorative qu'il a le mieux réussie. Il est l'auteur de la fontaine de la place Louvois, dont Visconti avait donné le dessin; des boiseries sculptées de la salle des séances du Sénat; des grandes figures de la façade de l'ancien Théâtre Historique, et de l'ornementation du théâtre d'Avignon.

Mais c'est surtout les travaux d'art industriel qui ont rempli sa vie. Dès sa jeunesse, Klagmann avait mis son talent au service des industries de luxe, et, jusqu'à son dernier jour, son concours est demeuré fidèle à ceux qui mettent en œuvre le bronze, le fer et les métaux précieux. Il est peu d'ateliers qui n'aient profité de ses inspirations; depuis la fontaine monumentale jusqu'à la pendule de



Jardinière Louis XVI.
(*Orfèvrerie de Duponchel.*)

salon, Klagmann a tout essayé; il a eu pour la décoration des jardins comme pour les meubles du foyer d'inépuisables inventions. Il a travaillé pour Sèvres, et, lorsque la faïence revint à la mode, il a fourni des modèles aux céramistes.

L'orfèvrerie a particulièrement intéressé Klagmann; il eut sa part dans les travaux du fameux surtout exécuté sur les dessins d'Aimé Chenavard pour le duc d'Orléans. C'est lui qui, en 1842, donna le modèle de l'épée offerte au comte de Paris et du surtout de M. Isaac Péreire, exposés en 1862.

Dans les dernières années de sa vie, il travaillait pour Christofle, qui exposait en 1867 la salière, le coffret et le sucrier que nous avons reproduits. Au moment où cette exposition se préparait, il avait, à la demande de MM. Christofle, composé un surtout de table et en avait fait tous les dessins; mais sa mort l'empêcha de l'exécuter. Ces dessins, signés de lui, n'auraient probablement pas vu le jour s'il ne s'était trouvé une occasion de les traduire en relief d'une manière digne de lui. MM. Christofle confièrent la sculpture à l'un de ses élèves, M. Eudes, et son ami Diéterle, artiste d'un goût sûr et fin, voulut bien suivre l'exécution de ce grand travail. L'ensemble était conçu dans le goût du seizième siècle, mais avec cet accent moderne que Klagmann apportait à toutes ses œuvres. La pièce principale

était une jardinière avec deux figures ailées : la Fécondité et l'Abondance aux extrémités. Aux parois de la corbeille court une frise au centre de laquelle un petit Bacchus est porté en triomphe par deux enfants. Des figurines aux mines réjouies portent dans leurs bras des victuailles appétissantes, des fruits et des flacons pleins de promesses. Elles forment une sorte de Panathénée moins solennelle que celle de la frise du temple immortel, mais spirituelle et tout à fait décorative et charmante.

Les compotiers, dont nous donnons le dessin original de Klagmann, sont décorés de panthères qui se dressent et s'allongent avec des mouvements pleins d'une grâce féline, comme pour atteindre les fruits qu'ils contiennent.

Les candélabres sont formés par une colonne enguirlandée qui supporte les lumières et repose sur une base égayée par une ronde d'enfants la main dans la main. Telle est la dernière œuvre à laquelle Klagmann a attaché son nom. Ce surtout, exécuté par MM. Christofle, est aujourd'hui la propriété d'un riche banquier de Cologne, et n'a jamais été reproduit. Klagmann aimait ces travaux d'orfèvrerie; il s'intéressait à toutes les transformations du métal; il en parlait en artiste qui sait les lois des formes, et en ouvrier qui connaît le maniement des outils. Il a été un des premiers à qui cette pensée est venue de réconcilier l'art et l'industrie; il a prêché tant par la parole que par l'exemple.



« La Victoire ».
Prix de course du Jockey-Club, gagné par *Gladiateur*.
Sculpture de Maillet. (*Orfèvrerie de Christofle*.)



Service à café de style Louis XVI. Modèle de Chéret.
(*Orfèvrerie de Christofle.*)
(*Collection du musée des Arts Décoratifs.*)

MM. Christofle avaient également exposé deux salières en argent « Les Ondines » d'une composition élégante, un coffret « l'enlèvement de Déjanire », et un sucrier de table en argent. Ces pièces étaient aussi les œuvres de Klagmann.

L'Empereur avait aussi commandé un service de table de vermeil et un surtout de bronze doré qui figurait à l'Exposition. Le service de table, qui était resté aux Tuileries, comprenait les assiettes, plats, casseroles, etc., en argent doré, et ne pesait pas moins de 780 kilos.

La liste civile n'en paya que la façon. Le Mobilier de la Couronne possédait dans ses magasins des pièces d'argenterie datant du premier Empire, des torchères de $2^{m},50$ de hauteur, de grandes corbeilles supportées par des cariatides, dont le travail précieux aurait dû les préserver de la destruction. Mais c'étaient des pièces un peu démodées qui, depuis longtemps, étaient restées sans usage. On les remit à l'orfèvre qui les fit fondre dans son atelier, en présence d'une commission spéciale. Le procès-verbal de l'opération, par un euphémisme administratif destiné à dissimuler l'acte de vandalisme qu'on allait commettre, était intitulé : *Transformation de vieux matériel...* C'était la destruction d'œuvres de Biennais qui n'étaient pas sans mérite, que Christofle allait transformer en un service de



Table à thé.

(Modèle de Rossigneux. — Orfèvrerie de Christofle.



Table de toilette à coiffer de style Louis XVI.
Composition de E. Reiber. — Sculpture de Carrier-Belleuse et Gumery.

(*Orfèvrerie de Christofle.*)



Pot à eau et cuvette de style Louis XVI.

(*Composition d'Émile Reiber. — Sculpture de Carrier-Belleuse.*
(Orfèvrerie de Christofle.)

vermeil, assiettes de table (il y en avait 500), plats, casseroles, soupières, etc.... pour les grands jours de réception. Dix ans plus tard, le Gouvernement de la Défense nationale les envoyait fondre à la Monnaie.



Glace à main et flacons de toilette de style Louis XVI.
(*Orfèvrerie de Christofle.*)

Le surtout était en bronze doré et avait été composé spécialement pour rappeler le style qui avait précédé le premier Empire et qui avait les prédilections de l'Impératrice; il comprenait sept jardinières et vingt-deux candélabres. La pièce du milieu était formée par une nef à deux proues sur lesquelles s'appuyaient quatre figures, emblèmes du Commerce maritime, reliées à l'Aigle impé-

rial par des guirlandes de chêne. Les autres jardinières étaient ornées de groupes d'enfants symbolisant les quatre éléments, la Terre et l'Eau, l'Air et le Feu. La sculpture avait été faite par Maillet, Mathurin Moreau et Aimé Millet; les ornements modelés par Auguste Madroux.

Nous laissons de côté les pièces d'usage, service à thé, plateau, couverts de table des modèles les plus variés et les mieux étudiés, qui représentaient sa fabrication courante.



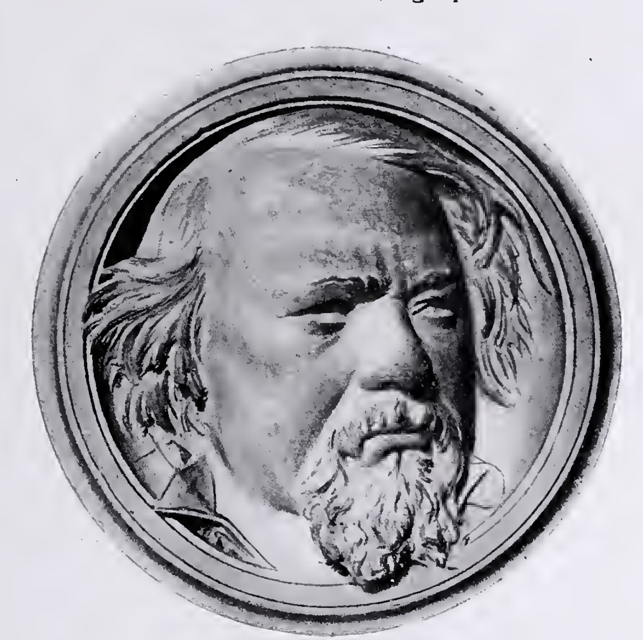
Coupe à bijoux et boîtes à poudre et à pommade de style Louis XVI.
(*Orfèvrerie de Christofle.*)

La maison Christofle, continuant sa marche ascendante dans la voie des progrès industriels, avait trouvé le moyen d'exécuter, avec son invention de la « Galvanoplastie ronde-bosse », de grandes statues de bronze obtenues sans soudures et sans retouches, comme la statue colossale de Notre-Dame de la Garde, à Marseille, qui ne mesure pas moins de neuf mètres de hauteur, ou comme les figures qui décorent la façade du nouvel Opéra, à Paris, dont la dimension atteint cinq mètres. Mais ce qui distinguait particulièrement sa participation à l'Exposition de 1867, c'était l'emploi de l'émail cloisonné à la manière des Chinois ou des Japonais, tentative des plus curieuses qui devait entraîner par la suite toute une série de recherches intéressantes et aboutir aux plus brillants résultats.

L'apparition de l'émail dans l'orfèvrerie — ou plutôt la réapparition, puisque depuis le Moyen Age et la Renaissance on l'avait à peu près abandonné — fut,

en effet, une des surprises de l'Exposition de 1867. Elle s'imposa si vivement à l'attention qu'un rapport spécial, confié à M. P.-H. Delaroche, sembla nécessaire aux jurés pour signaler les œuvres de ce genre qui se trouvaient éparses chez divers exposants français.

Depuis plusieurs années, un artiste de très grand talent, Charles Lepec, à la suite de longues et patientes recherches, ayant retrouvé les procédés de l'art des émailleurs limousins, avait offert à l'attention des amateurs quelques morceaux de sa main qui furent tout de suite très admirés. En 1867, il exposait notamment un superbe vase en or émaillé dont le corps était en émail de Limoges, c'est-à-dire d'un fonds sombre avec rehauts blancs, dont le pied, le balustre, et le bord étaient en émaux « champ-levés », c'est-à-dire avec des émaux posés sur le métal préalablement creusé en cloisons au moyen du ciselet; enfin, les feuilles et les autres ornements étaient en émaux translucides sur flinqué. Il avait envoyé également une gracieuse aiguière avec son plateau, quelques portraits remarquables, un coffret, des bijoux, des coupes, etc., tout cela émaillé avec une habileté et un goût parfaits. Les tentatives de Charles Lepec eurent aussitôt leur répercussion dans quelques ateliers d'orfèvres entreprenants, qui essayèrent de faire concourir la beauté et l'éclat des couleurs de l'émail à la richesse des objets d'or et d'argent. Froment-Meurice, Dotin, Robillard, Duponchel, et surtout les fabricants d'orfèvrerie religieuse Poussielgue-Rusand et Armand-Calliat, présentèrent quelques pièces émaillées dont le charme fut très goûté.



KLAGMANN (1810-1869).

Très différent était le procédé d'émaillage sur métal avec cloisons rapportées, dont la maison Christofle exposait pour la première fois des spécimens qui avaient coûté d'infinies recherches. On sait que ce procédé consiste à contourner à la main de petites bandelettes de cuivre minces, et à les appliquer par la soudure sur les formes à décorer, en remplissant ensuite les intervalles, c'est-à-dire les cloisons ainsi obtenues, avec de l'émail fondu. Il offre, dans l'application, des difficultés extrêmes et bien plus grandes, on le comprend, que pour les émaux à cloi-

sons fondues qui sont toujours forcément les mêmes, tandis qu'ici le dessin doit être refait à chaque exemplaire de la même pièce. Pour ne pas imiter servilement les artistes de l'Extrême-Orient, MM. Christofle s'étaient bornés à emprunter leur méthode d'émaillage et leur coloration, mais en les appliquant à des décors librement interprétés d'après nature. Les coupes, petites tasses, cafetières, qu'ils exposèrent, réjouirent tous les yeux.Dans le même ordre d'idée, et pour ajouter





Salière double « Les Ondines ».
(*Sculpture de Klagmann. — Orfèvrerie de Christofle.*)

de la gaieté à l'orfèvrerie d'argent ou de métal argenté, MM. Christofle imaginèrent un autre procédé, le « guillochage électro-magnétique », qui permet d'obtenir mécaniquement le délicat travail de burin du plus habile ouvrier. Enfin, ils montrèrent les premiers résultats de leur « damasquinage galvanique par incrustation », sorte d'imitation des damasquinages d'or et d'argent que les Chinois et surtout les Japonais ont exécutés si adroitement, avec cette différence que là où les Orientaux incisaient et martelaient dans le bronze, suivant le dessin d'un objet, les parties de métaux précieux qu'il s'agissait d'y incorporer, on arrivait, par les moyens galvaniques, à insérer ces métaux précieux exactement selon l'épaisseur voulue et au même plan que le bronze. Coloriste avant tout, la maison Christofle avait voulu rompre avec cette note blanche ou grise de l'argent, avec

les richesses criardes de la dorure neuve. L'émail, la damasquine, les patines de l'or, de l'argent ou du cuivre donnaient à son orfèvrerie une saveur inattendue et agrandissaient le cercle étroit dans lequel se mouvaient les orfèvres. Par ces multiples inventions, les jeunes directeurs de la maison fondée par Charles Christofle attestaient qu'ils n'entendaient pas rester sur les succès passés et qu'un désir ardent de perfection animait leurs efforts.



Sucrier de table en argent.
(*Sculpture de Klagmann. — Orfèvrerie de Christofle.*)

L'orfèvrerie étrangère offrait un tableau assez complet de la production chez presque tous les peuples et donnait lieu à ces comparaisons tout à notre avantage. Chose curieuse, l'Angleterre qui, en 1862, avait provoqué l'étonnement par les progrès, l'actualité d'art et de goût de son argenterie, n'envoya en 1867 qu'une exposition assez pauvre en œuvres nouvelles; sauf Elkington, les orfèvres de ce pays se bornèrent à des redites. On retrouva dans la vitrine de Hunt et Roskell les magnifiques ouvrages en repoussé de notre Vechte, mais rien d'inédit; chez Hancock, son vase de Shakespeare, les coupes de Milton, Moore et Burns qu'on avait déjà vus, beaucoup de prix de course et « testimonial ». Seuls, MM. Elkington présentèrent des ouvrages inédits du plus grand intérêt, comme le « Bouclier de Milton » (1), de Morel-Ladeuil, en argent et acier avec riches incrustations d'or,

(1) Il appartient actuellement au Musée de South Kensington, à Londres, pour lequel le gouvernement anglais l'acquit au prix de 75 000 francs. Voy. l'*Œuvre de Morel-Ladeuil* (1904, chez Lahure), p. 19.

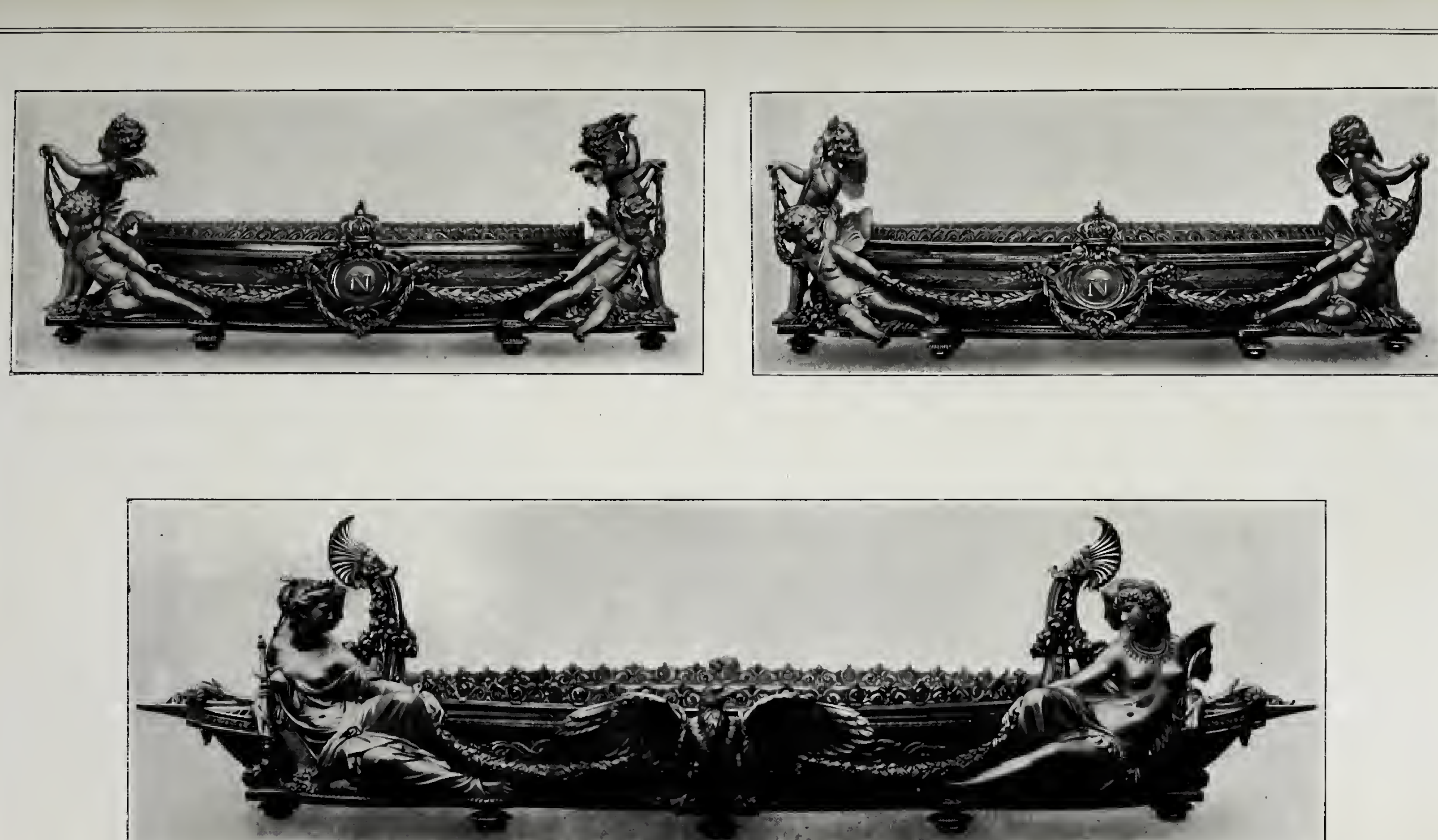
figurant, en repoussé, trois épisodes du Paradis perdu, véritable chef-d'œuvre, qui est devenu populaire en Angleterre, grâce à la reproduction galvanoplastique qu'ils en ont fait; une aiguière, le Jour et la Nuit, dessinée par Willms, ciselée par Morel-Ladeuil; un pot à bière avec médaillons; deux coupes, la Musique et la Poésie, en argent, repoussées par Morel-Ladeuil; un grand bouclier de six pieds de



Coffret « L'Enlèvement de Déjanire ».
(*Sculpture de Klagmann. — Orfèvrerie de Christofle.*)

haut en fer, repoussé d'après une composition de Willms, et représentant « La Grande-Bretagne entourée des Volontaires anglais et écossais » ; plusieurs services de table dans le style grec et gréco-romain; des seaux à champagne, d'une agréable décoration; une paire de trépieds supportant de grands vases richement décorés d'or et d'argent oxydé dans le style persan, etc.

Mais le pays qui montrait l'orfèvrerie la plus originale était la Russie, où le goût traditionnel des émaux, des nielles, de la damasquine se traduisait sur des formes généralement un peu trop vulgaires pour tant de préciosité dans le rendu. Pourtant, dans les œuvres exposées par Sazikoff et Atchinnikoff, figuraient des



Surtout de table du service de l'Impératrice.
Jardinières de milieu et latérales.
(*Sculpture de Maillet et Math. Moreau. — Orfèvrerie de Christofle.*)



Service de table de l'Impératrice.
Corbeille à lumières : l'Agriculture, par Aimé Millet.
(*Orfèvrerie de Christofle.*)

pièces d'un réel intérêt artistique. Le premier avait un grand bas-relief en argent repoussé, un service à thé en argent complètement noirci, orné de branches et roseaux ciselés en demi-relief et dorés, d'une composition originale, ainsi qu'une série de vases, de coupes, d'ustensiles de table décorés selon l'esprit national et tout rutilants de couleurs. Le second exhibait, à côté de quelques spécimens soigneusement faits d'orfèvrerie religieuse, un groupe allégorique de « L'Avenir du peuple affranchi » dont la ciselure était poussée à ce point de finesse excessive qu'on y pouvait distinguer la trame des différentes espèces d'étoffes. Quant à la Prusse, elle ne montrait pas d'orfèvrerie d'art à proprement parler, en dehors de quelques morceaux d'un certain intérêt des fabricants Sy et Wagner, et Wollgold fils, de Berlin; sa spécialité était une argenterie légère, de titre inférieur, obtenue au moyen de l'estampage dans des conditions de bon marché extraordinaire. L'Italie, qui possédait en Castellani un bijoutier dont l'érudition accomplissait des merveilles, n'avait pas d'orfèvres dignes de ce nom; l'Espagne, pas davantage. En Belgique et en Hollande, sauf pour l'argenterie d'église, qui commençait à y renaitre, c'était également le néant. Du Danemark, on pouvait voir quelques ouvrages indiquant que les anciennes qualités de facture des orfèvres du temps passé n'étaient point perdues; malheureusement elles étaient employées presque exclusivement à des interprétations assez anodines du style grec. Rien à dire des objets de filigranes de la Turquie. Pour finir cette nomenclature rapide, notons ce fait : les débuts de l'orfèvrerie des Etats-Unis et l'apparition de Tiffany aux Expositions universelles.



Candélabre Louis XVI.
Service de l'Impératrice.
(*Orfèvrerie de Christofle.*

Aux derniers jours de l'Exposition de 1867, on vit apparaitre deux pièces inté-

ressantes et dignes de fixer l'attention du public. C'était la gracieuse trirème exécutée par les frères Fannière et le grand prix de l'Agriculture. Après l'inauguration du canal de Suez par l'Impératrice, l'Empereur décida d'offrir à Ferdinand de Lesseps un souvenir destiné à conserver dans sa famille la grande œuvre qui avait immortalisé son nom. Ce fut aux Fannière qu'elle fut demandée. Ce fut pour eux l'occasion de faire un chef-d'œuvre. Une coupe en forme de trirème sur les flancs de laquelle deux bas-reliefs représentent, d'un côté les travaux du canal, et de l'autre la cérémonie de l'inauguration, portant à la proue une figure volante symbolisant la Renommée surmontée de la couronne impériale; à la poupe, un Génie accosté de deux figures, le Commerce et la Richesse.

L'ensemble était supporté par deux gracieuses naïades posées sur un pied décoré d'algues et de coquilles. La composition, la sculpture, l'orfèvrerie étaient des deux frères.

Aujourd'hui, cette pièce figure au Musée des Arts décoratifs auquel elle a été donnée par Charles de Lesseps, le fils du promoteur du canal de Suez, qui devait avoir sur les relations des peuples une influence si heureuse.

Au cours de l'Exposition, M. Le Play, l'organisateur de cette grande manifestation, commanda à MM. Christofle l'objet d'art qui devait être offert comme grand prix de l'Agriculture. Ce fut à M. Decrombecque, de Lille, qu'il fut décerné.

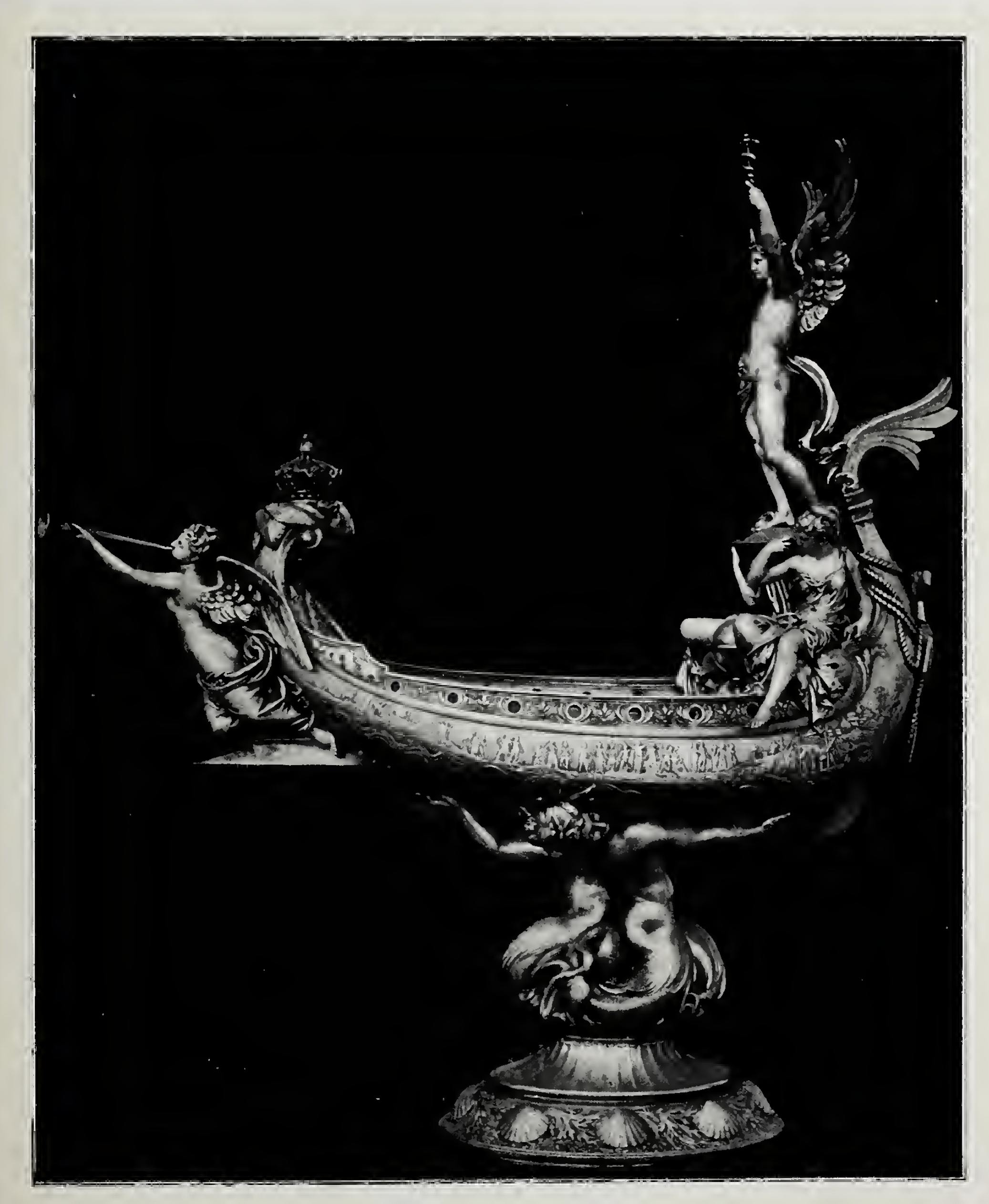
Christofle fit faire dans ses ateliers la maquette qui fut acceptée par le Commissariat et demanda à Gumery de faire les figures qui devaient être la partie principale du testimonial. Gumery, ancien prix de Rome, a laissé des œuvres qui ont fait école. C'est à lui que Charles Garnier avait commandé les deux grands groupes en bronze de la façade de l'Opéra.

Sur une sphère en émail symbolisant la Terre, et entourée de quatre Génies représentant les quatre Saisons, se tient une élégante figure de Tryptolème. L'artiste a mis dans cette œuvre tout son talent. Ce fut sa dernière œuvre. Faible de santé, il resta à Paris pendant le siège, et les privations achevèrent le grand artiste, et c'est au bruit des canons qui bombardaient Paris que ses amis le conduisirent à sa dernière demeure.

Christofle exécuta cette pièce dans la perfection et confia aux frères Fannière la ciselure de la figure principale.

En résumé, l'Exposition de 1867 était un triomphe pour la France, bien fait pour nous tromper nous-mêmes sur notre supériorité à l'égard des autres nations dans le domaine des industries d'art! Comment l'amour-propre national n'en aurait-il pas été flatté? Comment prévoir les orages qui allaient bientôt éclater à l'horizon et nous atteindre dans notre existence même?...

Eh quoi! Tous ces peuples étrangers qui venaient de se mesurer avec nous dans le plus vaste tournoi international qu'on ait vu jusqu'alors avaient constaté avec une surprise jalouse que depuis 89 nous avions su reprendre nos traditions



La Trirème.
Offerte par l'Impératrice Eugénie, à l'occasion de l'ouverture du canal de Suez, à Ferdinand de Lesseps.

(*Sculpture et orfèvrerie des frères Fannière.*)

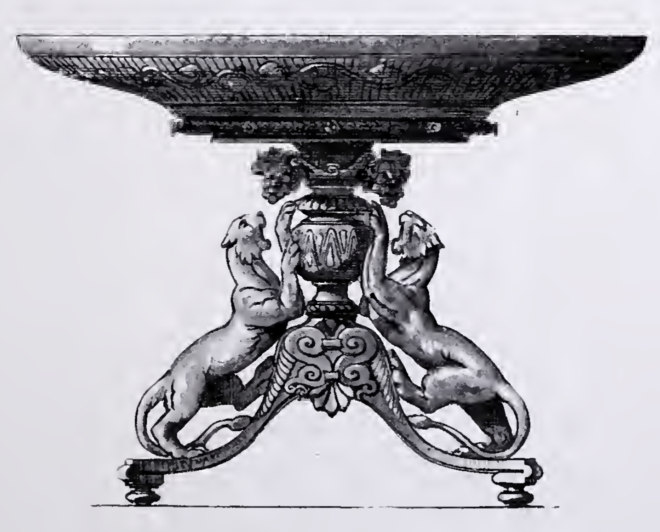


Grand Prix de l'Agriculture en 1867.
(*Modèle de Gumery. — Orfèvrerie de Christofle.*)

de goût supérieur, tandis qu'eux-mêmes avaient oublié les leurs! Ils n'avaient pas su profiter de leurs ressources et de notre exemple pour reprendre sur nous l'avance et nous arracher le sceptre de l'élégance, le secret de notre génie? Etait-ce donc qu'eux tous, Anglais et Allemands, Italiens et Espagnols, avaient été plus ébranlés que nous-mêmes par nos propres révolutions; puisqu'ils n'étaient pas parvenus à se ressaisir? Voilà les réflexions que faisait naître notre prodigieux succès, et avec lesquelles nous nous abandonnions aux illusions caressantes qui nous empêchaient de lire dans l'avenir.

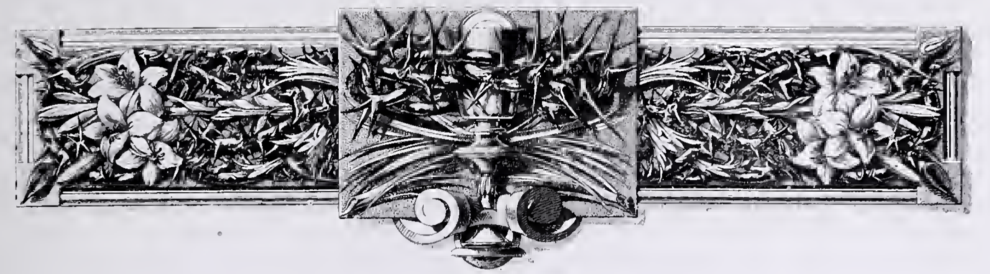
L'Empire touchait à son déclin. Un an avant sa chute, le 1er août 1869, eut lieu au Palais des Champs-Elysées une Exposition des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, organisée par l'Union centrale. Les salles du premier étage étaient occupées par un musée complet de l'Art oriental, et c'est de là qu'il faut dater l'influence définitive du goût japonais dans l'art décoratif français. On y revit les grands émaux à cloison de Christofle, qui avait ouvert la voie; Emile Froment-Meurice y envoya d'importants travaux qui lui valurent alors la croix de la Légion d'honneur. Emile Philippe, qui commençait à produire ces interprétations de l'art égyptien, Veyrat et plusieurs autres y montrèrent également des œuvres de valeur.

Ce fut la dernière manifestation de l'orfèvrerie sous le régime impérial.



Coupe à fruits.

(*Dessin original de Klagmann. — Orfèvrerie de Christofle.*



En-tête des *Évangiles* de Hachette.
(*Dessin de Ch. Rossigneux.*)

CHAPITRE SIXIÈME

La Troisième République

(de 1870 à 1878)

Expositions diverses : à Londres en 1871 et 1872, à Vienne en 1873, à Philadelphie en 1876. — Influence de l'art japonais. — L'Exposition de 1878 à Paris. — Les artistes Emile Reiber et Charles Rossigneux. — Les orfèvres : Fannière frères, Gustave Odiot, Froment-Meurice, Lucien Falize, Christofle, Aucoc. — Les orfèvres d'église Poussielgue-Rusand, Armand-Calliat. — L'Américain Tiffany.



Lettre ornée par Rossigneux.

Aux sourds grondements du canon et au crépitement aigu des mitrailleuses sur les champs de bataille, faire succéder les bruits cadencés des marteaux dans la forge, le ronflement des tours et des transmissions dans les ateliers, chercher la consolation de la défaite dans les travaux de la paix, travailler au relèvement de la patrie par le développement des arts qui furent jadis sa gloire, tel fut le mot d'ordre auquel la France obéit après 1870.

Ce sera un des étonnements de l'histoire que la prodigieuse rapidité avec laquelle elle se releva des désastres de l'Année terrible. Les catastrophes s'étaient accumulées. Aux ruines et aux deuils de la plus effroyable des guerres, s'ajoutaient les pires fléaux : le déchirement des luttes intestines, l'angoisse profonde de l'occupation par l'armée allemande de la patrie mutilée, l'obligation de payer au vainqueur une énorme indemnité de cinq milliards,

enfin les agitations des partis politiques qui ne pouvaient se résoudre à accepter la République, comme régime de gouvernement succédant à l'Empire.

Au milieu d'une situation aussi troublée, on vit, comme par enchantement, refleurir les industries de luxe. Dans les ateliers, où les artisans, revenus des champs de bataille, reprirent en hâte leurs outils, ce fut une véritable fièvre d'activité. Paris redevint la ruche bourdonnante des beaux jours. De toutes parts, les étrangers nous adressèrent leurs commandes qui prouvaient à la France qu'elle restait, après la tempête, la directrice du goût et la grande pourvoyeuse du monde pour les choses de l'élégance. Orfèvres et bijoutiers, ébénistes et bronziers, tapissiers et modistes durent suffire à une incroyable besogne. Ne fallait-il pas regagner le temps perdu d'une année entière durant laquelle toute vie commerciale avait été arrêtée? Les épreuves n'avaient point enlevé à nos artistes leur verve ni leur ingéniosité. Les décorateurs, dans toutes les branches de l'industrie, reprirent leur manière habituelle de composer, sans qu'il y eût apparence tout d'abord que le mobilier de la troisième République dût se distinguer sensiblement du mobilier du second Empire. On en restait toujours au système de la copie servile ou des interprétations plus ou moins libres des styles des dix-septième et dix-huitième siècles. Mais cela allait-il durer? N'avait-on pas à craindre certaines conséquences déprimantes du nouveau gouvernement démocratique sur les arts décoratifs? Plus de souverain désormais, en France, pour s'intéresser à la prospérité des manufactures et aux grâces somptuaires! Plus d'aristocratie pour offrir ses fêtes, plus de cour pour diriger le goût et inspirer l'élan à la mode! Les appréhensions à cet égard se donnèrent carrière. Mais, il faut l'avouer, elles auraient pu se produire plus tôt, car de tous les souverains qui depuis la Restauration s'étaient succédé, aux Tuileries, quel est celui, au fond, qui avait exercé sur les arts une influence heureuse, et comparable, même de loin, à celle de l'ancienne cour de France? En réalité, à ce point de vue, il n'y avait rien de changé dans notre pays après la chute de Napoléon III. Les industries d'art, livrées à elles-mêmes, sans guide supérieur et sans autre impulsion que l'instinct de s'adapter aux caprices, aux besoins, aux lents progrès de l'éducation des générations nouvelles, allaient continuer logiquement, par des chemins difficiles, leur évolution dans le sens de la vie moderne, évolution qui ne saurait, sans doute, faire renaître les perfections disparues, mais qui n'en a pas moins son caractère de grandeur et de beauté propre, qu'il serait puéril de nier. Nous nous expliquerons tout à l'heure sur ce point.

L'orfèvrerie française, presque au lendemain de la conclusion de la paix, en 1871, à l'heure même où les convulsions de la Commune ensanglantaient Paris, eut l'occasion de se manifester brillamment à Londres, à l'Exposition organisée au South Kensington Museum. Le programme imaginé par le gouvernement anglais était ingénieux : essayant d'une classification nouvelle, la commission

royale avait résolu d'ajouter, dans les galeries, certaines industries artistiques aux produits des beaux-arts et de l'horticulture; mais, par un perpétuel roulement, elle voulait ramener de cinq ans en cinq ans les mêmes industries et les mêmes métiers sous les yeux du public. C'eût été une école mobile où l'Angleterre, à l'esprit toujours pratique, eût profité des progrès et des découvertes du monde entier, et cela sans qu'il lui en coûtât rien, car c'est avec leurs propres deniers que les nations invitées devaient aménager leurs expositions spéciales, et, en outre, la commission royale ne donnait pas d'autres récompenses qu'un certificat d'admission. La France prit part en 1871, 1872 et 1874 à ces exhibitions dont l'histoire complète est relatée dans les trois volumes que publièrent nos commissaires généraux, MM. du Sommerard et Ozenne. Les rapporteurs (1) — qui furent M. A. Gruyer, en 1871, M. Octave Lacroix, en 1872, et M. Lix, en 1874 — signalaient avec de vifs éloges les œuvres envoyées par nos principaux orfèvres, MM. Christofle, Poussielgue-Rusand, Em. Philippe, Falize aîné et fils, Philippi, Rouvenat, Fannière frères, Froment-Meurice, et Duron. Le bronzier Barbedienne, faisant en cette occasion besogne d'argentier, s'était joint à ce groupe qui recueillit tous les suffrages de Londres. Quant aux orfèvres anglais, ils ne montrèrent pas un grand empressement pour ces expositions, et ils y firent si mauvaise figure que, dans un des rapports, M. A. Gruyer les traite avec beaucoup de sévérité.

L'Exposition internationale ouverte à Vienne par le gouvernement autrichien, en 1873, eut un tout autre intérêt et fournit quelques symptômes significatifs sur les influences qui commençaient à apparaître chez nos meilleurs décorateurs dans leurs efforts de nouveauté. Les arts de l'Extrême-Orient y figurèrent avec un éclat inattendu et furent pour beaucoup de fabricants européens une éblouissante révélation. Jamais on n'avait vu, en telle abondance, pareille variété de productions, d'une invention prestigieuse, d'une exécution déconcertante à force d'habileté artistique. Les bijoux émaillés de l'Inde, les porcelaines de la Chine, les bronzes, les orfèvreries, les broderies, les ivoires et les laques du Japon furent étudiés à Vienne avec une curiosité passionnée par les gens de métier, comme par les critiques professionnels (2), et l'admiration des visiteurs ne tarda pas à avoir une universelle répercussion. Certes, on n'avait point été jusqu'alors sans apprécier les chefs-d'œuvre de cet art japonais si profondément imprégné du sentiment de la nature, mais on n'en avait jamais si bien compris les délicatesses exquises, les étourdissants tours de force de sa main-d'œuvre. A partir de cette date, on en

---

(1) Voy. les Rapports de la Commission française : 1 vol., 1872, chez Claye ; 1 vol., 1873, Imprimerie nationale; 1 vol., 1875, Imprimerie nationale.

(2) Entre maintes et maintes études publiées à cette époque sur ce sujet, dans les revues et journaux, je signalerai d'une façon toute particulière celle qui fut publiée dans le *Bulletin de la Société de l'Union Centrale* du 1er avril 1876, consacré à l'influence de l'art oriental sur notre art moderne. Cette étude est signée de Lucien Falize.

pénétra mieux les secrets, on s'appliqua à entrer dans le détail de son histoire, à deviner la pratique des procédés. Ce fut une bonne leçon et qui porta ses fruits.

La participation française à l'Exposition de Vienne valait plus par la qualité que par la quantité. On y remarquait notamment dans la section du métal, les productions de Barbedienne, Boucheron, Christofle, Durenne, Thiébaut, à qui furent réservés des diplômes d'honneur. Les orfèvres des divers pays étaient d'ailleurs peu nombreux et les rapporteurs du jury, Fontenay et Rouvenat, les classèrent en trois catégories : 1° ceux qui, vivant sur le passé et s'inspirant de types d'un caractère tout local, ne font que reproduire éternellement les mêmes modèles; 2° ceux qui vont de l'avant et cherchent à inventer en s'aidant de l'étude des styles; 3° ceux qui, n'ayant en vue que le côté mercantile de leur industrie, ne se donnent pas la peine de créer eux-mêmes, mais copient plus ou moins gauchement les dessins des autres. Dans cette classification assez ingénieuse, on signalait dans la première catégorie : l'Italie, où M. Castellani montrait des reproductions de l'antique d'une exécution supérieure; l'Espagne, qui possédait en M. Zuloaga un orfèvre émérite, dont les boucliers, vases, coupes, brûle-parfums, en fer, incrustés et damasquinés d'or et d'argent, semblaient appartenir à la belle époque des rois maures; le Danemark, dont les œuvres restaient excellentes quand elles observaient les formes simples, traditionnelles, mais devenaient inférieures quand elles prétendaient sortir des habitudes nationales; la Russie, qui présentait une orfèvrerie de bonne fabrication, exécutée au repoussé, et décorée de ces nielles dans lesquelles elle est sans rivale; l'Orient, enfin, l'Inde, la Chine et surtout le Japon qui exposait, entre autres petits chefs-d'œuvre, de très jolies plaquettes, de formes rondes ou carrées et de la grandeur d'une pièce de cinq francs en argent, dans le centre desquelles étaient figurés, à l'aide de juxtaposition de métaux divers, des motifs variés, tels que : arbres, plantes, animaux ou personnages en relief, le tout ciselé, disaient les rapporteurs mentionnés plus haut, « avec une perfection de travail extraordinaire, et dessiné avec un esprit qui rendait merveilleusement l'allure et l'expression propre à chaque sujet ».

Dans la catégorie des nations citées pour leurs qualités non de copistes, mais créatrices, le document auquel nous empruntons ces appréciations mettait la France au premier rang. Quant à l'Allemagne, à l'Angleterre, à l'Autriche, à la Suisse, à la Belgique, leur production en orfèvrerie, sinon en bijouterie, n'affectait guère en général qu'un caractère purement commercial, exception faite cependant pour la Maison Elkington, de Londres, qui exposait à Vienne les admirables œuvres de deux Français, Morel-Ladeuil et Willms, notamment le fameux bouclier du *Paradis perdu*, dont il a été question dans notre précédent chapitre.

La Maison Christofle, à peu près à elle toute seule, représentait l'orfèvrerie française, mais force nous est de dire que par la variété et l'importance des

œuvres, la diversité des recherches et des applications, l'originalité réelle des formes et du décor, elle avait réuni, ainsi que le déclaraient Fontenay et Rouvenat, « tout ce que pouvait produire l'industrie la plus raffinée dans son exécution, aidée de toutes les puissances de la science moderne ». Les rapporteurs ajoutaient : « C'est une des faces les plus extraordinaires du degré de perfection industrielle auquel a pu atteindre l'Occident dans ces dernières années. » Pour l'explication de cette phrase qui, par une allusion discrète au triomphe de l'art oriental à l'Ex-



Émaux cloisonnés par Christofle.
(*Dessin de E. Reiber.*)

position de Vienne, mettait en regard les progrès de l'art occidental, disons tout de suite que MM. Christofle, devançant de quelques années l'engouement qui allait se produire en faveur de l'art japonais, venaient précisément de réaliser, avec la collaboration d'un artiste éminent, Emile Reiber, des œuvres inspirées entièrement, pour le décor et la technique, des maitres du Nippon. Les métaux cloisonnés sur forme en métal et à cloisons rapportées qu'ils envoyèrent à Vienne, en 1873, provoquèrent l'étonnement des connaisseurs. « Ils rivalisent de caractère, d'originalité et de perfection, disait le rapport, avec les plus beaux cloisonnés japonais. Le ton mat légèrement velouté de l'émail est admirablement réussi, et les couleurs sont fraîches et éclatantes, très bien harmonisées entre elles. Ces produits révèlent la connaissance d'une série de procédés, nous pouvons dire secrets, qu'il a fallu

pénétrer et s'approprier pour obtenir d'aussi beaux résultats. » Il convient de faire, dans ces éloges, la part de la surprise causée par une tentative aussi imprévue qu'audacieuse. Mais pourquoi n'avouerions-nous pas en toute franchise le vif plaisir que nous fit éprouver à cette époque la pleine réussite de ces œuvres véritablement charmantes que Reiber avait composées avec un talent remarquable et dont l'exécution coûta des peines infinies? Il y avait par exemple à Vienne, dans cette série de pièces en émaux cloisonnés, une garniture de trois vases, dont le décor de glycines et de fleurs d'acacias, en émail rose et violet, s'accusait sur un fond rouge du meilleur effet. Il y avait un autre vase de 60 centimètres de hauteur, figurant, sur un fond céladon, une cigogne, un faisan doré et des oiseaux-mouches, dans un paysage égayé par des roseaux, des iris et des pêchers en fleurs. Nous citerons encore une autre garniture de trois vases, de style persan, à fond d'émail jaune; un miroir, dont le revers émaillé représentait deux canards nageant au milieu de nénuphars et d'iris sur fond bleu; un coffret, orné d'émaux et d'incrustations; un service de table, jardinières, lampes et compotiers, avec ornements de fleurs sur émail à fond noir moucheté; dans un autre genre, un vase monumental haut de $1^m,60$, d'une décoration magistrale, inspirée par une ode d'Anacréon.



Vase en émail cloisonné.
(*Dessin de E. Reiber. — Ouvrage de Christofle.*)

L'habile décorateur qui avait composé ces différents objets, a exercé, non seulement sur l'orfèvrerie, mais sur toutes les industries de son temps, une influence trop importante pour que nous ne lui rendions pas ici la justice qui lui est due. Alsacien d'origine, Emile Reiber était parvenu, à force de travail, à acquérir une con-



Vase d'Anacréon incrusté d'or et d'argent par Christofle.
(*Composition de E. Reiber.*)



Croquis originaux de E. Reiber.

(Collection Christofle.)



Vase cache-pot en émail cloisonné.
Composition de E. Reiber. — Ouvrage de Christofle.)

naissance des plus étendues de tous les genres, de tous les styles, et il savait, dans ses compositions, s'assimiler avec une singulière souplesse et une rare sûreté de goût les éléments qu'il mettait à profit. Il dirigeait *l'Art pour tous*, ce recueil qui a rendu tant de services dans les ateliers et qu'il avait fondé après s'être formé une bibliothèque où les documents d'art décoratif de tous les temps se trouvaient réunis et classés avec une méthode d'une rare sagacité, ce qui lui permit de faire de cette publication une véritable encyclopédie. Il en avait meublé sa mémoire, heureusement pour lui, car cette bibliothèque disparut dans les incendies allumés par la Commune, en 1871. Les études de Reiber et



Dessin original de E. Reiber.
(*Collection Christofle.*)

son origine l'avaient peut-être familiarisé un peu trop avec la Renaissance allemande; mais, lorsque MM. Christofle l'eurent attaché à leur maison en qualité de directeur des ateliers de dessin, il dut se transformer et élargir son horizon.



Vase incrusté.
(*Dessin de E. Reiber.*)

Sa fécondité, grâce aux études qu'il avait faites, et dont il avait conservé un souvenir fidèle, était vraiment extraordinaire; lorsqu'on lui donnait un programme, il ne se contentait jamais de la première idée et donnait à sa pensée les formes les plus variées et rendait le choix difficile. Nous avons conservé de lui un grand nombre de dessins qui n'ont pas tous été exécutés, mais qui montrent

bien, par leur variété, de quelle souplesse et de quelle facilité d'adaptation il avait fait preuve.

L'art japonais avait exercé sur lui un vif attrait, et au moment où M. Cernuschi, revenant de son voyage en Extrême-Orient peu de temps après la guerre, ouvrit au Palais de l'Industrie l'exposition des objets qu'il en rapportait, nul plus que Reiber ne s'en montra plus enthousiaste et ne s'appliqua avec plus d'ardeur à en faire une étude approfondie.





Vases incrustés d'argent.
(Ouvrage de Christofle. Dessins de E. Reiber.)

Pendant plus de quinze jours, il passa toutes ses matinées à dessiner au Palais de l'Industrie, et rapportait de ses séances les plus savoureux croquis qui devaient lui rendre tant de services dans les adaptations qu'il allait en faire dans la maison Christofle. De retour à son atelier, dans l'après-midi, il traduisait ses impressions dans une série de croquis qui démontraient qu'il ne se contentait pas de ses copies, mais qu'il était habile à les transformer en inventions nouvelles admirablement adaptées à nos goûts et à nos usages. Nous avons conservé de lui une série d'albums de ces croquis, retour de ses visites à la collection Cernuschi, qui montrent bien l'impression qu'elle avait produite sur son esprit.

C'est cette exposition qui fut le point de départ initial de l'influence du goût japonais sur la production en France, principalement dans l'orfèvrerie chez Christofle, dans la bijouterie chez Falize. Grâce à elle, Reiber se trouva armé de pied en cap pour la besogne que les célèbres manufacturiers de la rue de Bondy avaient résolu de tenter. On verra plus loin ce qui fut fait par la suite dans ce même genre. A Vienne, outre les objets que nous avons énumérés, et qui avaient été composés par Reiber, se trouvaient encore quatre grands vases en émaux à cloisons rapportées, exécutés par Christofle pour Mme de Païva, et que celle-ci destinait à son hôtel de l'avenue des Champs-Elysées.

Un autre artiste de rare talent, et dont l'action s'exerçait alors avec autant d'activité que de succès sur toutes les branches de nos industries de luxe, contribua aussi grandement à rehausser l'éclat de la participation de la maison Christofle à l'Exposition de Vienne : c'est Charles Ros-

signeux. Nous avons déjà mentionné dans un précédent chapitre quelques-unes de ses œuvres les plus remarquées sous le second Empire. Ce fut après la guerre de 1870 qu'il donna toute sa mesure. L'ancien architecte décorateur du prince Napoléon était devenu le conseiller écouté, le collaborateur recherché de tous les fabricants qui rêvaient de faire œuvre de goût et de belle tenue dans n'importe quel métier. Quand il n'avait pas quelque hôtel à édifier ou à décorer,



Charles ROSSIGNEUX, 1816-1907.
Architecte décorateur.

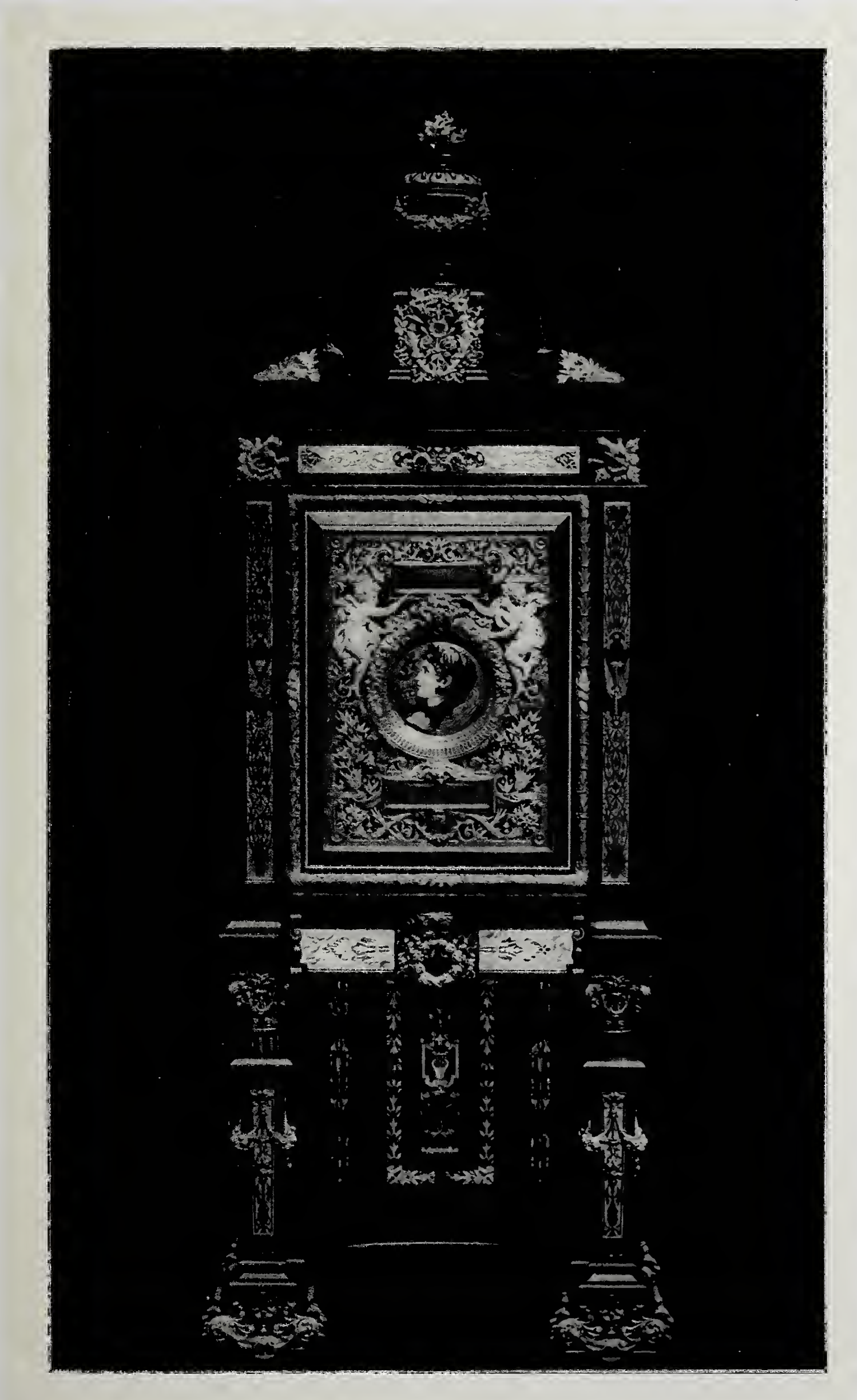
Rossigneux donnait aux bronziers, aux bijoutiers, aux ébénistes, aux céramistes des modèles dessinés à miracle, du goût le plus fin et le plus châtié, toujours à base de style connu, mais témoignant d'une scrupuleuse étude des ressources de chaque métier et de qualités remarquablement inventives pour adapter l'art au joug de l'industrie sans que l'union parût jamais mal assortie. Ancien élève du lycée Condorcet, grandi au milieu du cénacle littéraire de l'Arsenal, que présidait Charles Nodier, puis familier de l'entourage de la princesse Mathilde et du monde officiel de l'Empire, Charles Rossigneux jouissait à cette époque — il avait alors

cinquante-cinq ans — d'une considération méritée dans le monde des arts et de l'industrie. Esprit cultivé, causeur spirituel et ayant du fond, on le recherchait non seulement pour ses talents, pour ses sérieuses et exceptionnelles facultés d'assimilation, mais pour la grâce de sa personne et la séduction de ses manières. La librairie Hachette lui avait confié l'ornementation du livre des *Evangiles*, magnifique publication qui demanda onze années de travail et d'efforts aux éditeurs. Pour Froment-Meurice, il exécutait des dessins de bijoux. Pour les relieurs, qui cherchaient à appliquer ces nouveaux procédés mécaniques, il créait des types de plaques appropriés aux conditions de l'outillage et que M. Henri Béraldi, dans sa brillante *Histoire de la reliure au dix-neuvième siècle* (1), décrit avec les plus grands éloges. Pour le céramiste Hache, à Vierzon, il inventait des services de porcelaine, trouvait des formules inédites d'engobes et d'émaux, arrachait aux Chinois des secrets de fabrication dont il dotait l'industrie française. Un tel artiste, aux dons si multiples, chez qui l'imagination était toujours tenue en bride par l'érudition, devait nécessairement se rencontrer avec l'orfèvre Christofle, en quête de toutes les originalités, et qui s'efforçait de capter dans sa manufacture les genres les plus divers et les talents les plus assouplis pour les faire concourir à ses vues. C'est ce qui se produisit, nous l'avons dit précédemment, dès les premières années du règne de Napoléon III. Mais à Vienne, la collaboration de Ch. Rossigneux, toujours très variée et précieuse, se signala par une pièce de haut intérêt et l'on peut dire caractéristique. C'était un meuble à bijoux,



Panneau d'émail du meuble à bijoux.
(*Dessin de Rossigneux. — Ouvrage de Christofle.*)

(1) Voy. Henri Béraldi : *Histoire de la reliure au dix-neuvième siècle* (4 vol. in-8°, chez Conquet), tomes II et IV, *passim*.



Meuble à bijoux.

(Ouvrage de Christofle. — Dessin de Rossigneux.)

conçu dans le style Renaissance française qui était familier à l'artiste, et dans l'exécution duquel MM. Christofle avaient voulu résumer les spécimens des différents procédés de décorations luxueuses du métal propres à leur maison, c'est-à-dire les émaux cloisonnés et translucides, les incrustations et les damasquines,



Service à déjeuner Peau de lion.
(*Modèle de Rossigneux. — Orfèvrerie de Christofle.*)

les dorures de couleur, les patines les plus variées. Ce meuble, en forme de cabinet, est monté sur deux colonnes et deux pilastres ornés de chapiteaux et appliques en bronze doré. Il est fermé par une porte ornée d'un panneau de bronze ajouré encadrant un émail translucide, et recouvrant un coffret en acier damasquiné et des tiroirs incrustés d'ivoire. Sur le côté sont deux panneaux

formant deux armoires à secret. Le sculpteur Mathurin Moreau avait modelé les deux figures du cartouche et c'était le peintre Frédéric de Courcy, un des rénovateurs de l'art de l'émail, qui avait exécuté la figure de l'*Amour vainqueur* sur fond violet, placée au centre du panneau central. De Rossigneux, également, était une table en bronze avec dessus en incrustation d'or et d'argent, commandée par Mme de Païva pour son hôtel des Champs-Elysées.

Nous ne parlons pas de quantité d'autres œuvres exposées par la maison Christofle; surtouts de table; garnitures de toilette; fontaine à rafraîchissement

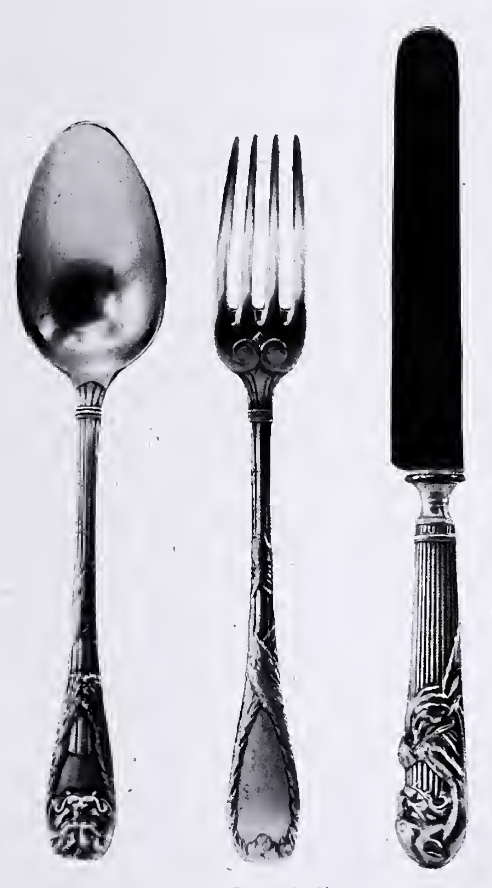


Plateau incrusté d'or et d'argent.
(*Modèle de Rossigneux. — Ouvrage de Christofle.*)

représentant une amphore autour de laquelle s'enroule une branche de lierre, et soutenue par deux figures de femmes, traitée en tons d'argent éteint, avec ses pâles rappels d'or effacé dans les profondeurs du modèle; des groupes de figures allégoriques et d'animaux; un miroir Louis XVI avec figures; des plateaux représentant des sujets incrustés et gravés, en ors jaunes, verts et rouges, et en argent, avec des entremêlements de bronzes de patines différentes dans les fonds, etc., etc. Ce qui précède suffit à démontrer que dès 1873 l'orfèvrerie française, devançant d'autres industries et déjà gagnée au charme des colorations polychromes, était orientée dans des voies nouvelles où elle n'allait pas tarder à réaliser de notables progrès.

A l'Exposition américaine de Philadelphie, en 1876, où l'orfèvrerie européenne

n'envoya rien de bien neuf, les fabricants français s'abstinrent complètement. L'éloignement, les difficultés du voyage, et, plus encore, la rigueur des douanes américaines, les conditions onéreuses qui rendaient tout commerce impossible, l'absence de protection pour la propriété des modèles et des brevets, tout tendait à faire de cette exposition une opération sinon absolument dangereuse, du moins improductive pour nos nationaux. En revanche, l'orfèvrerie des Etats-Unis s'y révéla au monde pour la première fois, et avec assez de succès pour faire comprendre qu'au point de vue de la concurrence commerciale, il y aurait lieu bientôt de compter avec cette nation si énergique et si active, si prompte à tirer de la mécanique des ressources prodigieuses, et où le luxe se développait d'une façon fabuleuse. Le rapporteur de la section française à l'Exposition de Philadelphie, M. G. Roulleaux-Dugage, sut très bien voir et dire les progrès des orfèvres américains, leur engouement, à eux aussi, pour l'art japonais. La description de certains procédés nouveaux de travail, la formule de curieux alliages, l'avertissement bien net qu'il donnait aux orfèvres en leur signalant certains décors et certaines formes qu'ils savaient employer non sans quelque originalité, tout cela se trouvait dans ce document. S'ils l'avaient lu au moment de la publication, nos orfèvres français eussent été mis en éveil et n'auraient pas laissé à un fabricant de New-York l'attrait de nouveauté qui, deux ans plus tard, à Paris, valut à celui-ci une vogue subite auprès des amateurs du monde entier.



Couvert Peau de lion.
(*Dessin de Rossigneux. — Orfèvrerie de Christofle.*)

Ce qui apparaissait tout d'abord dans l'orfèvrerie naissante des Etats-Unis et au milieu d'un étalage brutal de richesse, c'était l'incohérence des formes, le mélange de tous les styles, le désir d'étonner par l'imprévu, la bizarrerie, la dimension colossale ou l'abus désordonné des ornements. C'était aussi la tendance à un naturalisme criard, d'où l'art était absent. Par exemple, on voyait exposer, comme objet d'art à offrir dans un bel écrin, une bouteille de vin de Champagne en argent, avec capsule en or, ficelée de cuivre oxydé, étiquette en

émail, des bateaux avec voiles imitées en métal, gonflées par le vent, sous lesquels l'eau se frise et clapote; des voitures attelées et autres enfantillages. Mais il y avait aussi, chez les deux fabricants les plus en faveur, la maison Gorham et la maison Tiffany, dont la réputation commençait, des œuvres soignées, originales, la plupart calquées sur les productions européennes, des pièces en métaux de couleurs diverses, rouge, noir et argent, dont la facture et le dessin étaient empruntés aux artistes japonais; Tiffany, qui ne reculait devant aucun sacrifice, avait engagé des ciseleurs du Nippon qui lui avaient livré leurs secrets. Gorham s'était attaché dès cette époque un artiste français, G. Heller, habile graveur sur acier, qui fournit à cette maison des matrices gravées comme des médailles. C'est de cette époque que date toute cette jolie orfèvrerie estampée, ces couverts où la flore américaine et les types des Sioux et des peuplades du Colorado étaient reproduits avec une rare perfection. Pour les objets d'orfèvrerie à bon marché, les fabricants américains employaient le procédé mécanique suivant qui leur permettait de répéter indéfiniment toutes sortes d'ornements : le dessin adopté étant gravé sur les cylindres d'un petit laminoir, les lames d'argent qu'on y passait reproduisaient les détails les plus fins du modèle. Il n'y avait ensuite qu'à courber les feuilles d'argent ainsi *imprimées* à la forme voulue : c'était encore plus expéditif que nos estampages. Chez Tiffany, on remarqua surtout, parmi des œuvres d'une exécution compliquée et d'un goût franchement détestable, comme le vase en l'honneur du poète Bryant, en argent repoussé, un très original service à thé en cuivre rouge avec des ornementations en argent déposé par l'électricité; en outre, un service de dessert, style Renaissance, avec ornements or et argent, « comparable, dit M. Roulleaux-Dugage dans son rapport (1), à ce qu'il y a de mieux chez MM. Elkington »; un autre service en argent repoussé d'un travail remarquable; enfin, un surtout orné de figures indiennes où il n'y avait rien à reprendre. Si l'on ajoute qu'une autre maison d'orfèvrerie, *la Meriden Britannia C°*, montrait ses premiers essais d'une invention du professeur Seligman pour donner aux objets en étain une sonorité comparable à celle qu'ils auraient eue s'ils avaient été faits en argent massif, on reconnaîtra que l'orfèvrerie américaine n'en était plus aux balbutiements incertains des premiers débuts : sans caractère encore bien tranché, empruntant à tort et à travers ses méthodes et ses décors, elle jetait sa gourme, en attendant mieux.

L'industrie dont nous essayons d'esquisser l'histoire et les fluctuations depuis deux siècles reflète plus qu'aucune autre peut-être la physionomie et l'état d'âme des générations successives dont elle sert les besoins. L'art étant le phare puissant qui illumine sa route, elle règle sur lui ses évolutions et se transforme selon l'idéal

(1) *Rapports officiels sur l'Exposition de Philadelphie*, en 1876 (1 vol., Imprimerie nationale), p. 317.

mobile des sociétés. Ceci est l'évidence et n'est pas contesté. Mais outre les causes générales qui influent sur le goût et sur les modes, et qui déterminent le caractère principal de l'art décoratif d'un temps, il faut ajouter une quantité de petits phénomènes, de causes secondes, pour ainsi dire, dont la succession ou la réunion créent peu à peu un mouvement d'ensemble et provoquent parfois des impulsions inattendues et décisives. Ce sont ces menues indications que l'historien doit se garder de négliger, s'il prétend démêler avec quelque chance de justesse les véritables motifs de l'évolution d'une industrie, car bien souvent les résultats dépassent les relations ordinaires entre la cause et l'effet.

Il est certain que, pour la période qui va de 1870 à 1889, une multiplicité d'efforts se sont produits qui ont contribué à donner à l'orfèvrerie un aspect spécial qu'il est facile de distinguer. En premier lieu, les Expositions universelles, de plus en plus fréquentes dans les divers pays, ont eu leur grande part d'action (pas toujours excellente, il faut le dire) sur cette industrie. Les expositions rétrospectives de tous genres, organisées en maintes occasions, et surtout celles de l'Union centrale, ont puissamment aidé à l'éducation du public et des artistes. Mieux instruits des merveilles du passé, plus difficiles à contenter, les acheteurs en venaient à exiger autre chose que des imitations médiocres. Un assez grand nombre de collectionneurs érudits se mirent à guider les orfèvres, et ceux-ci, éclairés par les recherches des savants archéologues, apportèrent plus de discernement et d'habileté soit dans l'application d'anciens procédés retrouvés — comme celui de l'émail, — soit dans l'emploi du nouveau matériel mécanique. Il faut noter encore quelques autres circonstances accessoires qui, à cette date, ne furent pas sans influence sur l'orientation de l'orfèvrerie : telle fut l'habitude prise par le Jockey-Club d'offrir des prix de course, ou encore celle du Ministère de l'Agriculture de distribuer des objets d'art aux lauréats des concours agricoles. Nous verrons tout à l'heure comment ces innovations si simples, en apportant aux orfèvres des programmes inédits avec la collaboration de sculpteurs éminents, provoquèrent des inventions nouvelles, et favorisèrent, en des œuvres expressives et fortes, un retour à la nature qui fut des plus heureux.

L'Exposition universelle ouverte à Paris en 1878 montra le chemin parcouru en moins de dix ans par la France dans ses arts du décor. Le succès en fut très grand et dépassa celui de 1867. A l'étonnement du monde entier de voir notre pays, après ses désastres de l' « Année terrible », dans un effort de redressement superbe, attester avec tant d'éclat sa vitalité et son énergie, s'ajouta la plus vive admiration pour les progrès accomplis dans un intervalle si court. Le grandiose spectacle du Trocadéro, les musées rétrospectifs qu'on y avait rassemblés, où les magnificences de l'argenterie et du mobilier de l'ancienne France voisinaient avec les chefs-d'œuvre des arts orientaux, l'éblouissante leçon qui s'en dégageait, augmentèrent encore l'impression des visiteurs. Dans les sections des produits

de l'industrie moderne, réunis au Champ-de-Mars, l'orfèvrerie tenait une place extrêmement brillante. Pour notre pays, aux fabricants de renommée illustre et ancienne, qui tous s'étaient piqués d'émulation, étaient venues se joindre de jeunes recrues comme Lucien Falize, lequel, du premier coup, s'affirma comme un maître. Parmi les étrangers, ce fut l'Américain Tiffany qui remporta la palme. Le rapporteur du Jury, Bachelet, orfèvre de talent, n'a malheureusement consacré à cette manifestation si intéressante que quelques courtes pages, dans lesquelles il ne faut aller chercher ni considérations générales, ni descriptions détaillées des



Pendule en lapis et argent, par Fannière frères.

œuvres exposées. Mais on peut suppléer à cette lacune par les études critiques publiées alors dans les revues spéciales. Nos souvenirs personnels sont d'ailleurs assez précis pour nous permettre de rappeler à grands traits, d'après des carnets de notes conservés, l'aspect des principales pièces d'orfèvrerie qui furent alors le plus remarquées.

Dans la section française, au premier rang, les frères Fannière continuaient à s'imposer, non par la nouveauté des idées ou l'abondance de leurs productions, mais par un choix restreint d'œuvres poussées à la perfection, façonnées avec amour et sans hâte d'après les honnêtes formules de leur atelier, où ils se maintenaient fidèlement dans les traditions qui leur étaient chères.

Travailleurs modestes et acharnés, aimés de qui les connaît, respectés de

tous, ils vivent retirés dans leur quartier tranquille, loin des concurrences tapageuses, créant, et faisant tout par eux-mêmes. Orfèvres tous deux, l'un, Auguste, est le sculpteur, l'autre, Joseph, est le ciseleur. Leur œuvre déjà considérable



Bellérophon terrassant la Chimère.
Prix de course, par Fannière frères.

reflète bien leur nature sérieuse, sans grand élan, mais sans faiblesse. Tout ce qui vient d'eux est marqué au coin de l'honnêteté, de la bonne foi; leurs œuvres sont pures comme le métal qu'ils emploient (1). Au milieu de leur vitrine, on

(1) L. Falize. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, tome XVIII, page 221.

admirait la belle pendule faite de lapis et d'argent, conçue dans le style de la Renaissance, et qui appartient à Mme Blanc. Surmontée d'un génie qui tient un flambeau et une couronne, elle est accostée de deux figures assises dont les nobles attitudes rappellent le mouvement des statues du Jour et de la Nuit que Michel-Ange modela pour le tombeau de Laurent de Médicis. Nous l'avons retrouvée dans les vitrines du Centennal, ainsi que l'épée en forme de claymore offerte au général Charette, qui est ingénieusement composée avec les attributs et la légende de la vieille Bretagne; enfin, un groupe de Bellérophon combattant la Chimère,



Compotier du surtout de Flore et Zéphyr.
(*Orfèvrerie de Gustave Odiot.*)

prix de course gagné par le comte de Lagrange. Cette ingénieuse composition est un exemple de grâce noble, et l'exécution, bien que délicate et minutieuse, n'enlève rien à la sculpture de son accent et de sa verve.

On raconte que le groupe « le Bellérophon », prix de course gagné par le comte de Lagrange, qui n'avait pu être terminé à temps pour l'époque de la course et qui, cependant, était au dire des connaisseurs une œuvre remarquable, ne les satisfaisait point. Ils demandèrent au comte de Lagrange de leur remettre leur œuvre pour la parachever; mais ils se laissèrent entraîner, et s'aperçurent que les retouches qu'ils venaient de faire dépassaient de beaucoup le prix qui leur avait été payé. Mais l'œuvre était parfaite et satisfaisait leur conscience d'artiste; ils n'étaient pas riches, mais ils avaient l'amour de leur art; ils se contentèrent du prix qui leur avait été payé.

A côté de ces pièces exceptionnelles et uniques se trouvaient quelques pièces



Surtout « Flore et Zéphyr ».

(Orfèvrerie de Gustave Odiot.)



Candélabre du surtout « Flore et Zéphyr ».

(Orfèvrerie de Gustave Odiot.)



Prix de course de 1877.

(*Orfèvrerie de Gustave Odiot.*



Pendule et candélabre de Chantilly.

(*Modèle de Daumet. — Orfèvrerie d'Emile Froment-Meurice.*)

de services de table exécutées une à une avec une lenteur méticuleuse, et sans aucun souci du gain à réaliser, mais toujours avec la même conscience. Jusqu'à la



Le Centaure couronné par la Victoire. — Prix de course.
(*Orfèvrerie de Froment-Meurice.*)

fin de leur existence, les Fannière ont eu la même application consciencieuse et patiente qui donne à leurs rares ouvrages un caractère particulier qu'on ne retrouve pas ailleurs. Ciseleurs incomparables, ils ont poussé jusqu'à l'excès

cette virtuosité de l'outil qui, manié par des mains moins habiles, aurait pu amollir les formes de la sculpture et leur enlever trop d'accent.

La maison Odiot, par le vaste espace qu'occupaient à l'Exposition de 1878 ses massives vaisselles d'argent, ses surtouts, ses candélabres, etc., attestait que le luxe de la table n'était pas prêt de disparaître en France, même sous le régime républicain, et qu'à l'exemple de la haute société anglaise, quelques familles ont encore gardé, dans notre pays, le goût de cette coûteuse, mais solide vaisselle plate.



Aiguière en cristal de roche, montée en argent et émail par E. Froment-Meurice.

Nous avons déjà cité le nom d'Odiot : le grand-père, Claude, s'était illustré sous l'Empire et la Restauration. Charles, son fils, avait tenu le drapeau de la famille sous Louis-Philippe; et depuis 1860, Gustave Odiot avait montré sous Napoléon III et la République, que l'héritage était resté intact entre les mains d'un Odiot qui serait l'argentier du roi, s'il y avait encore des argentiers et des rois. Quelques esprits chagrins prétendent qu'en dépit des artistes qu'elle emploie, des talents de ses sculpteurs, Gilbert et Récipon, malgré toute l'habileté de son ciseleur, Diomède, la production de cette maison ne s'inspire que de son passé et redoute les innovations. Elle aime ses vieux modèles et s'attache à ses traditions; mais c'est précisément ces vieux modèles que sa clientèle aime et recherche. D'ailleurs, ne fait-elle pas preuve de sagesse, et devons-nous nous plaindre si elle résiste aux impatiences de la mode, dont les perpétuels changements font ressembler la vie d'une société à une incessante métamorphose. La maison Odiot, par ses attaches avec le passé et sa fidélité à ses origines, a au moins le mérite de maintenir de glorieuses traditions.

Le surtout de Flore et Zéphyr, dont nous reproduisons un des candélabres, ne semble pas né d'hier; mais sa composition fait honneur au sculpteur Gilbert, et son exécution par l'orfèvre est digne de tous les éloges.

Gustave Odiot présentait également des prix de courses. Vases ou pièces décoratives, dont il était le fournisseur attitré pour le Jockey-Club, dans lequel

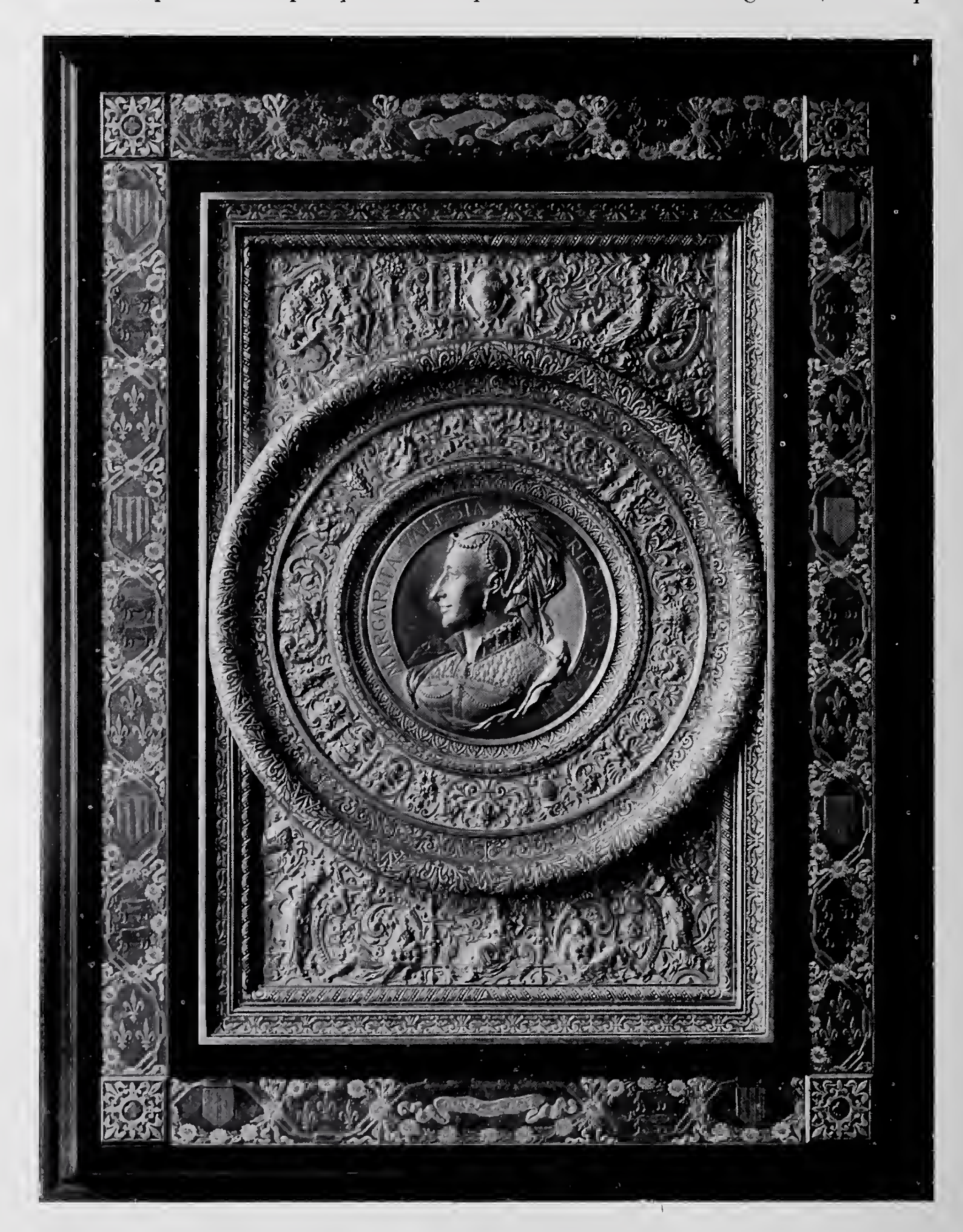
il ne comptait que des amis. Le vase pour le prix de Gladiateur, en 1877, était somptueux et rappelait par son ordonnance et son ajustement un vase de Le Brun ou de Lepautre. Modelé par Récipon, nous en donnons un dessin qui en montre l'opulence.



Ostensoir offert à l'église Notre-Dame du Sacré-Cœur d'Issoudun par la comtesse de Bardi.
(*Orfèvrerie d'Emile Froment-Meurice.*)

A l'exposition de l'orfèvre Froment-Meurice, au contraire, beaucoup de variété, des tentatives curieuses de polychromie, l'association de l'émail et de marbres précieux, de l'ivoire à l'argent, un goût alerte et délicat, bien au fait du mouvement de l'art contemporain. A côté d'un service Louis XV, commandé par la princesse Mentschikoff d'après les types de Roettiers, ou d'une garniture de toilette Louis XVI, modelée par Carrier-Belleuse, et commandée pour la baronne douairière de Rothschild, on remarquait des œuvres d'un caractère tout moderne : une garniture de cheminée, pendule et candélabres en argent et ivoire, d'après les dessins de l'architecte Daumet, et destinée au château de Chantilly; un prix de course, *le Centaure et la Victoire*, dont la sculpture fort ingénieuse était d'Emile Carlier, et que l'orfèvre avait exécuté au coquillé; un coffret élégant où les gemmes transparentes se mariaient harmonieusement aux entrelacs d'argent émaillé inscrits dans les cadres de vermeil; une charmante aiguière en cristal appartenant au roi d'Espagne, dont la monture en vermeil, perles fines et émaux, formait comme une guirlande de feuillages et de fruits négligemment jetée sur la panse d'où elle retombait gracieusement; enfin, une série d'objets de fantaisie, un thé persan, une reproduction de la lampe du

Saint-Sépulcre, de petites salières portées par des enfants d'une espièglerie délicieuse, et, pour finir, quelques belles pièces d'orfèvrerie religieuse, telles qu'un



Pendule d'Uranie :
Bas-relief commémoratif de Marguerite de Navarre.
(*Orfèvrerie de L. Falize.*)

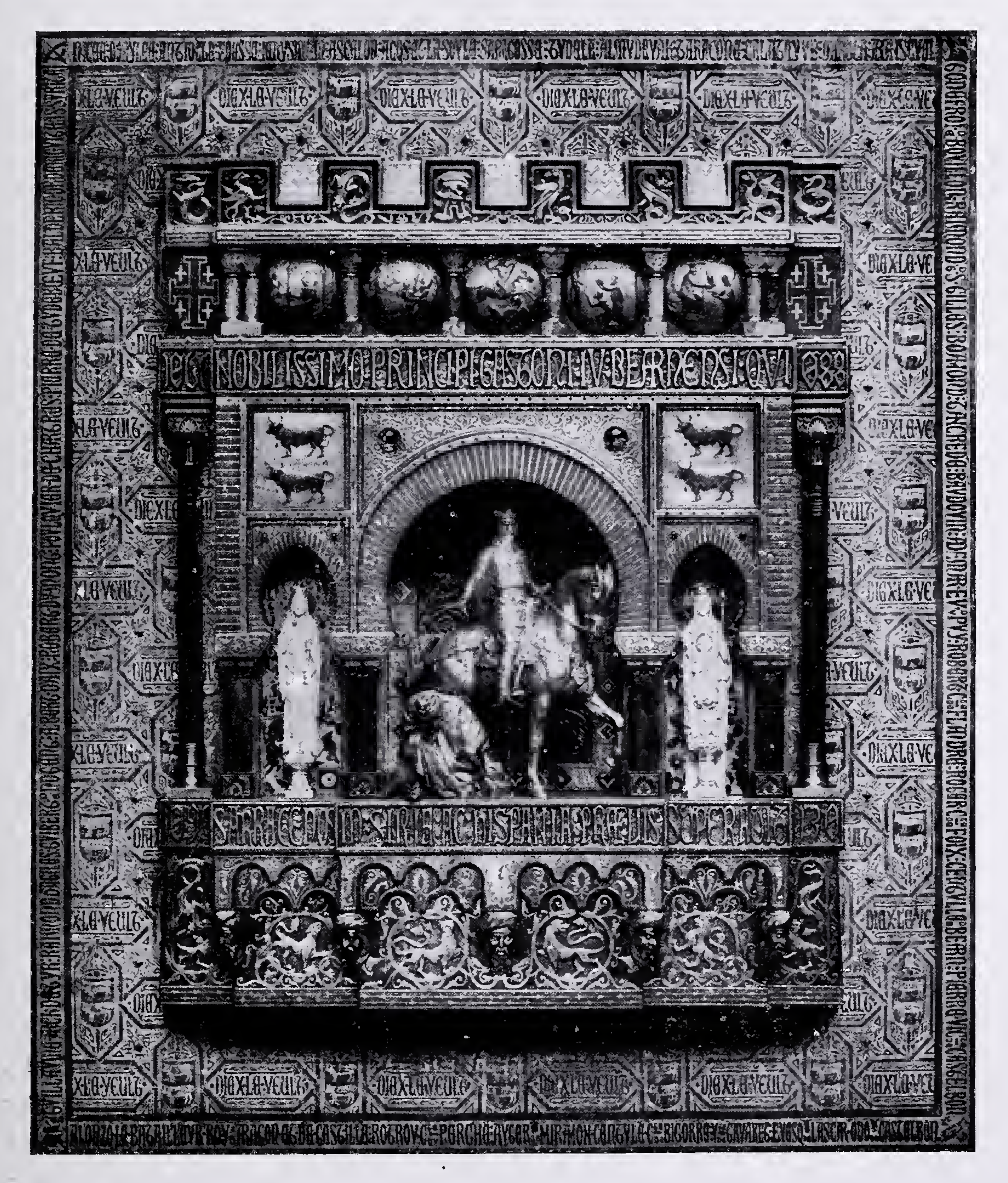
ostensoir remarquable offert par la comtesse de Bardi à l'église Notre-Dame du Sacré-Cœur d'Issoudun. Cette dernière œuvre avait été composée par un dessinateur de grand talent, Henri Cameré, qui pendant des années resta fidèle-



La Pendule d'Uranie (figures en ivoire).
(*Orfèvrerie de L. Falize.*)

ment attaché à la maison Froment-Meurice : nous aurons à en reparler plus loin (1).

Emile Froment-Meurice montrait dans ses œuvres les fines élégances des orfè-



Pendule d'Uranie :
Bas-relief commémoratif de Gaston de Foix.
(*Orfèvrerie de L. Falize.*)

vreries de la Renaissance, la recherche raffinée, auxquelles l'avaient soumis les

(1) Henri Cameré, né en 1830, est mort en 1894. M. Emile Froment-Meurice a consacré à son collaborateur une étude nécrologique très substantielle, qui a paru dans la *Revue des Arts décoratifs*, tome XV, page 100.

traditions paternelles. S'il n'avait pu recevoir de son père cette éducation de l'outil qui devient rare chez les maîtres orfèvres, il excellait dans la conduite de ces symphonies de ciselure, il était toujours ce chef d'orchestre dont parle Théophile Gautier quand il écrivait : « Froment-Meurice n'a pas beaucoup exécuté par » lui-même, quoiqu'il maniât avec beaucoup d'adresse l'ébauchoir, le ciselet et le » marteau. Il inventait, il cherchait, il dessinait, il trouvait des combinaisons » heureuses. Il excellait à diriger ses ateliers, à souffler son esprit aux ouvriers. » Son idée, sinon sa main, a mis un cachet sur toutes ses œuvres. Comme un » chef d'orchestre, il inspirait et conduisait tout un monde de sculpteurs, de » dessinateurs, de graveurs et de joailliers; car l'orfèvre d'aujourd'hui n'a plus » le temps de ceindre le tablier, et de tourmenter lui-même le métal pour le forcer » à prendre des formes diverses (1). »

Lucien Falize, nous l'avons déjà dit, conquit à l'Exposition de 1878 ses premiers succès. Tout jeune encore, élevé dans le métier par son père qui s'est adonné surtout à la bijouterie et fut un des artistes professionnels les plus distingués de son temps, Falize était déjà en possession de la plupart des qualités qui devaient lui valoir bientôt une place éminente et tout à fait à part parmi les orfèvres de son époque. Doué d'une imagination poétique, nourri de bonne littérature, aimant à écrire et écrivant d'une plume savoureuse et pittoresque sur les sujets de sa profession, il se plaisait dans les recherches historiques, tout en ayant le sens aigu de l'art moderne, et il puisait dans la fréquentation des artistes, des savants, des musées et des ateliers, des connaissances approfondies dont il savait admirablement tirer parti pour les créations qu'il mettait en œuvre. Pour lui, toute pièce d'orfèvrerie devait être un poème, un thème à développements d'idées, de souvenirs, de pensées gracieuses ou profondes. Dans ses œuvres de début, ce fut son goût pour l'archéologie et les motifs littéraires qui se manifesta. La pièce la plus importante de son exposition de 1878, comme valeur et comme travail, était *l'Horloge d'Uranie*, exécutée dans le style du seizième siècle, pour un riche amateur anglais. Cette horloge repose sur un socle de lapis-lazuli orné de feuillage d'or. Six sphinx d'or, parsemés d'émaux translucides, soutiennent les signes des planètes dans des écussons. Au-dessus, Uranie, avec deux enfants, supporte une sphère de cristal de roche dans laquelle évoluent les figurines d'or des dieux, modelées par Carrier-Belleuse et orfévrées par Glachant. On reprocha à cette savante composition quelque lourdeur résultant des ivoires associés aux grâces plus souples des sculptures métalliques (2). Mais les quatre panneaux à bas-relief d'argent ciselé et d'or, dans lesquels Falize avait représenté des portraits historiques, Gaston de Béarn, Gaston de Foix, Marguerite de Foix et Mar-

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, tome XVIII, page 239.
(2) Voir notamment l'étude de M. Louis Gonse, dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er septembre 1878.

guerite de Navarre, parurent de véritables chefs-d'œuvre dignes des honneurs d'un musée. Dans celui de Gaston de Foix, dont la statuette équestre était du sculpteur Frémiet, l'or, l'argent, le bronze, le fer damasquiné, l'ivoire et l'émail avaient été simultanément employés; pour les autres, Chédeville en avait modelé les ornements; Claudius Popelin avait peint l'émail figurant Gaston de Foix; la ciselure était de J. Brateau.

L'Exposition de 1878 fournit encore à Falize l'occasion de faire un aussi remarquable chef-d'œuvre d'orfèvrerie et d'émail, c'est le testimonial offert par les Comités de l'Exposition à M. Teisserenc de Bort, alors ministre du commerce, qui avait présidé à l'organisation de cette Exposition. Nous en reparlerons au chapitre suivant.

Dans ces différentes pièces, véritables chefs-d'œuvre de maître, Lucien Falize montrait qu'il avait la noble ambition de rapprocher le plus possible le métier de l'art, de confondre l'ouvrier et l'artiste et de conquérir les qualités qu'il admirait chez les frères Fannière. Nous la retrouvons chez lui, jeune, ardente, convaincue. Ce qu'il demande aux autres, il l'exige d'abord de lui-même. Sa façon de s'exprimer sur le travail d'autrui nous fait voir ce qu'il pensait. Ayant toujours présent ce qui peut lui manquer, il travaille, il étudie et il cherche sans cesse, profitant avec bonne foi de ses propres erreurs. En cela, il continue l'œuvre commencée par son père.

L'orfèvrerie reste une de nos gloires incontestées, mais, si quelques symptômes nous indiquent qu'elle pourrait un jour déchoir, nous n'avons rien à craindre si nos orfèvres, plus souvent marchands qu'artistes, se mettent à suivre les exemples donnés par les Christofle, Froment-Meurice et Falize.

L'exposition de la maison Christofle, d'une ampleur et d'une variété extraordinaires, résumait à elle seule les progrès de l'orfèvrerie française, dans tous les genres et sous tous ses aspects, montrant l'esprit d'initiative d'une direction toujours en haleine et cherchant incessamment du nouveau. Un juge compétent entre tous, Lucien Falize (1), en a publié une appréciation dont voici les principaux passages : « Il convient de rendre aux chefs de cette importante usine un éloge bien dû; plus que d'autres, ils répondent à ce désir que nous manifestions en commençant : ils appellent l'artiste, l'aident, lui apprennent à aimer l'art du métal, font avec lui des échanges d'idées, et, artistes eux-mêmes, ils contribuent à cette conversion des maîtres et du public, non seulement par leurs travaux, mais encore par le concours qu'ils donnent aux sociétés d'art et d'industrie. » Puis venait la description des ouvrages exposés par MM. Christofle, et, en premier lieu, celle d'un grand surtout en argent exécuté pour le duc de Santonia, auquel avaient col-

---

(1) Lucien Falize : *L'art moderne à l'Exposition de 1878, L'orfèvrerie et la bijouterie*, dans le volume publié par la *Gazette des Beaux-Arts* (1878, in-8°), pages 310-318.

laboré des sculpteurs de premier ordre; la pièce du milieu, petit chef-d'œuvre, dû à Antonin Mercié et Mathurin Moreau, représente le triomphe d'Amphitrite; les deux bouts de table — une Néréide soutenant un vase — étaient de Hiolle; les Saisons, modelées par Gautherin, ornaient les candélabres; deux jardinières, servant d'appui aux figures couchées de l'Europe, de l'Asie, de l'Afrique et de l'Amérique, étaient de Lafrance. « C'est un délicieux poème, disait Falize, que concevront et goûteront les gens doués de quelque entendement. » Néanmoins, le critique, « en dépit de ces figures charmantes et des délicates colorations de l'argent, dont l'éclat blanc est adouci par des frottis d'or aux douceurs estompées », trouvait à cet ensemble un aspect solennel. Un autre surtout, dû à la verve facile de Carrier-Belleuse, modeste en ses visées, montrait des groupes de bacchantes, d'enfants et de silènes, d'une vie étonnante, « d'une amusante compagnie à table », et dont les cristaux formaient avec l'ornementation Louis XV un contraste étincelant. Du même style et du même sculpteur étaient « trois jolies pièces d'un service à café... C'est une cohue de bambins, jolis comme les Amours du siècle dernier, remuant, grouillant, agissant, vivant de la vie des Arts. » Dans ce même ordre d'idées, Falize citait encore deux autres surtouts de Carrier-Belleuse, un de Mathurin Moreau, des faunes d'Eug. Piat, un service à déjeuner dessiné par Ch. Rossigneux « où la peau du Lion de Némée jouait un rôle unique et pourtant point monotone », enfin, il faisait ressortir la nouveauté et l'intérêt des émaux cloisonnés et des meubles du goût japonais exécutés sous la direction de Reiber, vases, torchères, jardinières, coffrets, plateaux de table, etc., qui, soit par les couleurs de l'émail, soit par les patines variées des bronzes incrustés d'or et d'argent, acquièrent une décoration si intense et si variée. Il ajoutait « que dans l'intro-
» duction dans nos mœurs de ce goût japonais, qui depuis quelque dix ans a si
» profondément modifié nos idées décoratives, soit bonne ou mauvaise, profi-
» table ou dangereuse, il faut dire que MM. Christofle et Bouilhet s'y sont livrés



Service de verrerie pour le duc de Santonia.
(*Dessin original d'Emile Reiber.*)



Jardinières et bouts de table du service du duc de Santonia.
(Orfèvrerie de Christofle.)

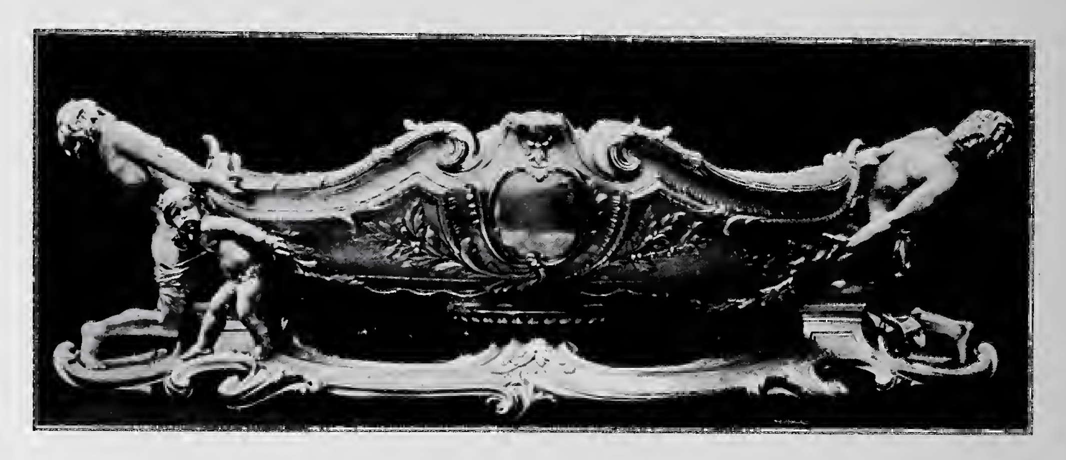
» les premiers et que c'est chez eux qu'il faut chercher le grand prêtre du japo-
» nisme en la personne de Reiber ».



Milieu de table du surtout du duc de Santonia.
(*Orfèvrerie de Christofle.*)

Mais l'œuvre capitale de l'exposition Christofle — dessinée également par Reiber — était la *bibliothèque du Vatican*, destinée à contenir les traductions en toutes langues de la bulle proclamant le dogme de l'Immaculée-Conception, tra-

duction faite par les soins de l'abbé Sire, du diocèse de Paris. Nous en empruntons encore à Falize la description (1) : « C'est un immense cabinet, long de six mètres, et que soutiennent trente-six pieds, aux chapiteaux de bronze ciselé, que relient entre eux des entretoises du même métal, et que surmonte une statue d'ivoire et d'argent de la Vierge de Lourdes. Des vitrines en glace, inclinées en manière de pupitre, protègent les manuscrits; une longue ceinture d'émail cloisonné, aux guirlandes d'églantine, enserre la table, tandis que la frise supérieure porte une magnifique composition dessinée et peinte sur cuivre par Ch. Lameire, représentant les nations du monde apportant, en une marche triomphale, au chef de l'Eglise, les titres écrits de la gloire de Marie. Dire ici la profusion des ciselures,

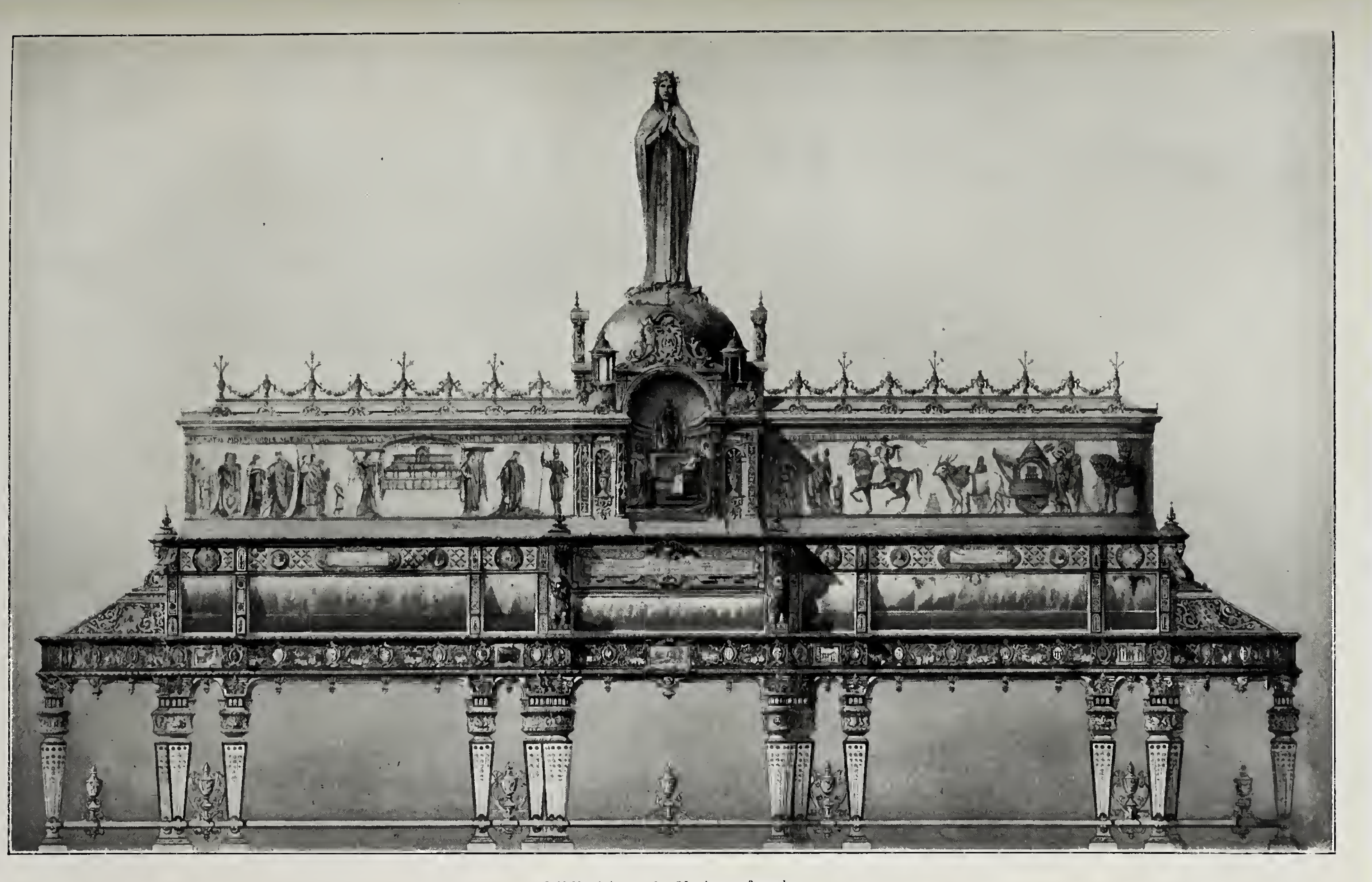


Surtout Bacchus.
(*Sculpture de Carrier-Belleuse. — Orfèvrerie de Christofle.*)

les détails de fine sculpture, la douceur et le charme des émaux de F. de Courcy, serait empiéter sur la place qui m'est accordée. Ce meuble extraordinaire auquel avaient collaboré des sculpteurs comme Lafrance, Jacquemart, Carrier-Belleuse, des ornemanistes comme Mallet, des peintres comme Ehrmann, Ch. Lameire, Frédéric de Courcy, l'auteur des vingt-deux médaillons en émail limousin placés au-dessous de la frise supérieure, les ciseleurs, les émailleurs et les orfèvres les plus habiles, ce meuble, disons-nous, n'avait pas coûté moins de quatre années de travail. Il reste un monument caractéristique de la qualité de production à laquelle pouvait atteindre une maison d'orfèvrerie comme celle de Christofle, où tant de collaborateurs, tant d'éléments divers, appelés à concourir à une œuvre de cette sorte, obéissant à une seule volonté directrice, parvenaient à l'effet d'unité qui est la grande loi de l'art. »

La Section française de l'orfèvrerie à l'Exposition de 1878 contenait encore des œuvres intéressantes et typiques de quelques fabricants qu'il serait injuste

(1) *L'Art moderne à l'Exposition de* 1878 (vol. in-8°, Librairie de la *Gazette des Beaux-Arts*), page 314.



Bibliothèque du Vatican, façade.

(Dessin d'Émile Reiber. — Ouvrage de Christofle.)

de passer sous silence. Ainsi, M. Louis Aucoc, père d'André Aucoc qui devait faire preuve, à la fin du dix-neuvième siècle, d'une maîtrise incomparable dans l'interprétation des œuvres du dix-huitième siècle par des adaptations d'une fidélité de facture qui nous semble ne pouvoir être surpassée, continuait sa spécialité



Bibliothèque du Vatican, vue de profil.
(*Dessin d'Émile Reiber. — Ouvrage de Christofle.*)

qui avait fait le succès de la maison fondée par son père, la fabrication des nécessaires et des services de toilette en argent. Il montrait également des services à thé, des services de table d'une bonne fabrication, et soutenait vaillamment la réputation de son ancienne maison.

Un autre orfèvre, dont le nom allait apparaître comme l'un des apôtres les plus convaincus de la renaissance du style Louis XV et conquérir rapidement une

juste renommée, M. Georges Boin, gendre de M. Taburet, exposait pour la première fois. Il exposait un pot à eau et une cuvette dont il avait trouvé les éléments dans l'œuvre de P. Germain, et avait complété le service de toilette par des accessoires qui s'adaptaient bien au style de Germain; puis également des services à thé et une jardinière et ses candélabres, qui faisaient pressentir le renouveau du style du dix-huitième siècle dont il était le mieux préparé pour en faire revivre les charmantes inventions. On remarquait chez M. Eugène Fontenay, plus bijoutier qu'orfèvre, un brûle-parfums d'or ciselé, décoré de filigrane et d'émail, d'une rare et précieuse exécution; chez M. Boucheron, un somptueux service à bière; chez Sandoz, une jolie pendule émaillée par Meyer, un des artistes qui, avec Claudius Popelin, de Courcy et Grandhomme, tout jeune encore, apportait alors aux orfèvres la plus précieuse collaboration. Deux ciseleurs des plus habiles, J. Brateau et Michaud, exposaient aussi en leur nom, en dehors des fabricants à qui ils ont prêté leur concours et leur talent.



Bibliothèque du Vatican. La Vierge de Lourdes.
Exécutée en ivoire et argent repoussé par Christofle.

Signalons encore, chez M. Fray, des pièces d'une agréable fantaisie, un service à thé d'un bon style; chez M. Megemont, une vaisselle du goût le meilleur et d'une fabrication excellente; chez MM. Mérite, Veyrat, Cosson-Corby, certaines tentatives dignes d'arrêter l'attention.

Les orfèvres de nom et de métier n'étaient pas seuls à signer des œuvres exécutées en argent. Un bronzier, qui a laissé dans son art un nom qui ne périra pas, Barbedienne, a pensé que travailler l'argent ne devait pas être indifférent à celui qui met le bronze en œuvre, et s'est essayé dans des pièces de haut goût que les artistes et les ouvriers habiles qu'il dirigeait devaient exécuter à ravir.



Édicule central de la Bibliothèque du Vatican.
Mgr Langénieux et l'abbé Sire présentant un exemplaire des *Bulles* au Saint-Père Pie IX.





Procession des peuples catholiques.

(Frise peinte sur cuivre par Ch. Lameire.)



Procession des peuples catholiques.

(*Frise peinte sur cuivre par Ch. Lameire.*)

Déjà, en 1862, il avait montré, dans une admirable pendule dont l'ornementation inspirée de ces maîtres qui, à l'époque de Henri II, ont laissé de la Renaissance française des types accomplis, ce qu'il pouvait faire avec des artistes comme Constant Sevin, des ciseleurs comme Désiré Attarge, dont le nom mérite d'être honoré à côté de celui de Vechte et des Fannière. En 1878, il présentait une





Amphores en argent repoussé.
(*Modèles de Constant Sevin. — Ciselures de Désiré Attarge. Œuvre de F. Barbedienne.*)

coupe d'argent repoussé avec branche de mûrier et une autre enguirlandée de branches fleuries qui sont par leur délicatesse d'exécution une réminiscence heureuse du vase d'Alise-Sainte-Reine, retrouvé dans les fouilles d'un camp romain, et dont Barbedienne reproduisait la copie exacte exécutée par Attarge en ciselure repoussée; trois flambeaux dont l'un de style Louis XVI avait montré, avec la maëstria dont il est coutumier, qu'il n'est pas d'outil qui ait caressé comme le sien, le grain du métal, et qu'aucun ciselet n'a donné à l'argent une peau plus soyeuse, un chairé plus délicat.

Si le nom de Barbedienne figure au milieu des orfèvres, c'est que le grand bronzier du dix-neuvième siècle fit aussi des œuvres en argent que n'auraient pas reniées les orfèvres les plus célèbres de notre temps. Il avait groupé autour de lui une pléiade d'artistes sculpteurs et ciseleurs de talent : Constant Sevin et Denis Attarge furent ses collaborateurs.

C'est à Constant Sevin que l'on doit le modèle de cette horloge dans le style de la Renaissance. Élégante et fine, sa silhouette se dresse entre quatre colonnes qui encadrent un bas-relief des chanteurs florentins de Lucca della Robia.



Canthare bacchique.
(Ciselure repoussée de D. Attarge. — Œuvre de F. Barbedienne.)

C'est à Attarge qu'on doit la ciselure de ces coupes dont l'une, imitée d'un vase antique, est décorée d'un masque tragique reposant dans une gorge et accompagné de grappes de raisin et de feuilles de vigne. Les deux autres, de formes élancées, empruntent aux plantes des haies de nos champs leurs motifs décoratifs; l'une avec des mûres sauvages, l'autre avec de la bryone semblent préluder aux adaptations des éléments que fournit la nature, inépuisable source de la décoration. Ces coupes sont en argent repoussé, ainsi que les deux amphores aux formes sveltes et élégantes dont l'une décorée de coquillages et d'algues marines et l'autre de branches de vigne, rappellent leur destination. C'est lui aussi qui avait ciselé ces flambeaux dont les détails précieux rappelaient la meilleure époque de la ciselure française.

M. Barbedienne avait également exécuté pour le duc de Chartres un surtout



N° 1.



N° 2.

N° 1. — Coupe aux Bryones des haies.
N° 2. — Coupe aux Mûres sauvages.

(*Œuvre de F. Barbedienne.*)



Pendule Henri II.

Modèle de Constant Sevin. — Œuvre de F. Barbedienne.

de style Louis XIV dont les extrémités sont accostées de quatre figures décoratives qui dégagent la partie centrale qui reste libre pour permettre aux convives de se voir facilement au travers des fleurs qui ornent la table.

L'orfèvrerie religieuse était représentée par deux maîtres, MM. Poussielgue-Rusand et Armand-Calliat, de tempéraments très opposés, mais tous deux d'un talent supérieur. Le premier, nous l'avons dit dans un chapitre précédent, guidé par les architectes les plus éminents qui travaillaient à reconstruire le mobilier des églises, et se faisant l'exécuteur attentif des modèles qu'ils lui fournissaient, avait composé quantité d'ouvrages, maître autel, ostensoirs, calices,



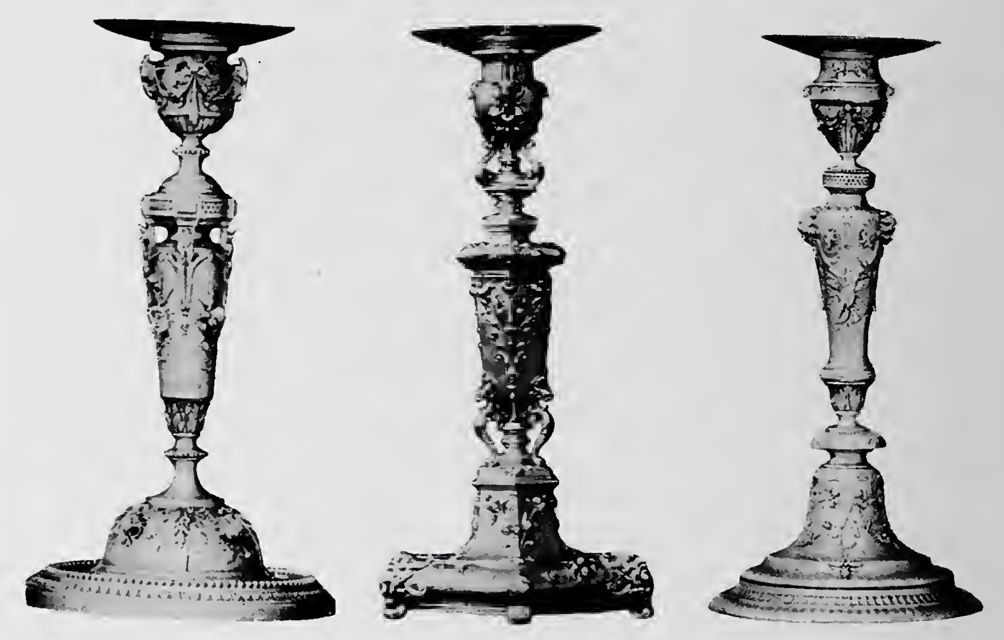
Surtout du duc de Chartres.
(*Bronze argenté de Barbedienne.*)

châsses, crosses, de quoi suffire à composer le trésor de plusieurs évêchés. Tout cela était d'une exécution qui se rapprochait à ce point de celle des orfèvres du Moyen Age ou de la Renaissance que, si ce n'avait été l'éclat des ors trop rutilants, on aurait pu les croire d'un travail ancien.

Parmi les pièces à noter dans l'œuvre de M. Poussielgue, il faut citer en première ligne l'autel en bronze doré exécuté pour l'Eglise de Saint-Martin d'Ainay, dans le style du quinzième siècle, et dont les frises et les clochetons, déjà si légers, prendront, lorsque la dorure en sera ternie, une tout autre délicatesse, nous en avons déjà donné la reproduction au chapitre précédent; puis l'autel de la Vierge, pour l'église d'Yvetot, dans le style Louis XII, conçu et dessiné par M. Roguet et modelé par Chedeville. Parmi les pièces de moindre importance, il faut mentionner un ciboire, dont les justes proportions conviennent si bien à l'usage; ce n'est plus la masse pesante que porte avec

angoisse l'officiant; la bénédiction sera donnée sans effort et l'élégante proportion de l'objet ajoute encore à sa légèreté; puis deux crosses d'un dessin élégant dont Poussielgue avait demandé le modèle à son maître favori, l'architecte Viollet-le-Duc.

Chez Armand-Calliat, dont la personnalité s'affirma à partir de cette date avec une force de plus en plus grande et qui, établi dans la ville de Lyon, devait atteindre à la célébrité sans vouloir quitter jamais sa colline de Fourvières, l'impression était toute différente. Ce n'était plus seulement l'orfèvrerie religieuse à



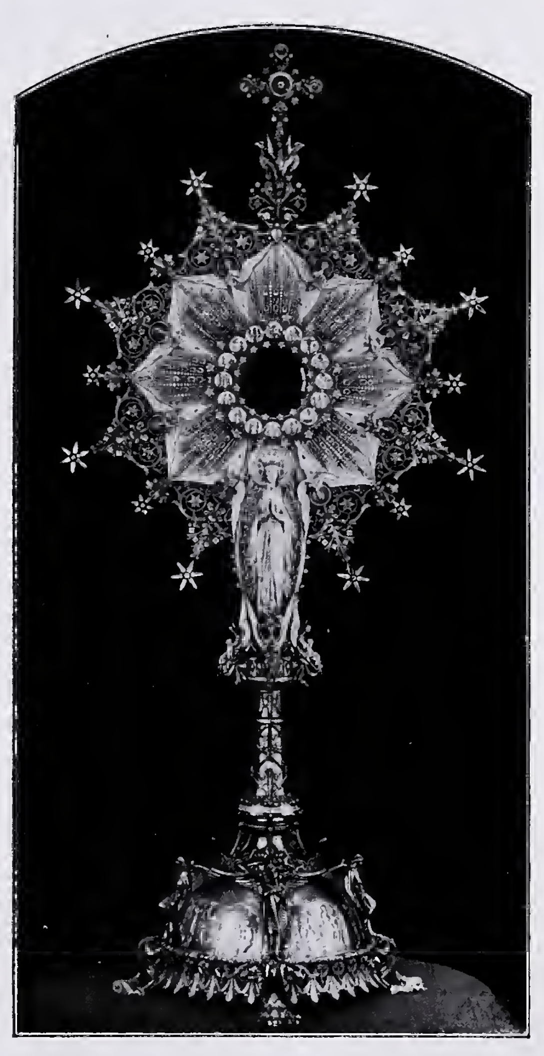
Flambeaux d'argent ciselés par Désiré Attarge.
(*Œuvre de F. Barbedienne.*)

grand effet monumental, puissamment décorative quand elle apparait de loin dans les vastes nefs de nos cathédrales; c'était plutôt un art de chapelle, précieux et fin, à examiner de près dans les écrins de velours de l'évêque, comme on regarde les manuscrits où les merveilleux enlumineurs du treizième siècle ont raconté en scènes émouvantes les légendes sacrées. Entouré d'ouvriers émérites formés par lui-même, armé par ses fortes études de toutes les ressources du métier, étendant et diversifiant l'emploi des émaux, des nielles, des ivoires, Armand-Calliat était parti d'une idée fort simple; au lieu de réduire l'ornementation des objets du culte à des motifs toujours les mêmes, il pensait qu'il valait mieux ouvrir la *Vie des Saints* et puiser à cette source intarissable les touchantes histoires qu'il déroulerait sur les reliquaires, les calices célébrant la gloire des bienheureux auxquels ses orfèvreries seraient dédiées. On peut voir en 1878 ce qu'avait produit l'application de ce principe. « J'admire, disait



Dessins de Viollet-le-Duc.
(Orfèvrerie de Poussielgue-Rusand.)

Lucien Falize (1), ces formes châtiées, ces délicatesses d'outil. L'ostensoir de Notre-Dame de Lourdes est une pure merveille... » Entre toutes les richesses exposées par l'artiste, rappelons le calice de Mgr de Fréjus, les reliquaires de la Sainte-Epine et du Saint-Mors de Carpentras, le magnifique rétable du maître autel de Notre-Dame de Bourg-en-Bresse, chef-d'œuvre dans toute la force du terme, enfin la crosse du cardinal Pétra, sur laquelle étaient représentées, au milieu des armes, des attributs, des emblèmes et des ornements, trois légendes religieuses : saint Pierre dans sa prison, saint Benoît se précipitant sur un buisson d'épines et saint Jean-Baptiste prenant entre ses bras l'agneau sans tache.



Ostensoir de Notre-Dame de Lourdes.
(*Orfèvrerie d'Armand-Calliat.*)

Les nations étrangères, dont plusieurs au surplus, telles que l'Allemagne, s'étaient totalement abstenues de prendre part au tournoi de 1878, restaient fort loin de la France au point de vue de l'industrie de l'orfèvrerie. Aucun pays ne présentait un ensemble d'ouvrages indiquant pareil mouvement de progrès dans les arts, ni un effet analogue dans le sens du goût de la recherche de la beauté ainsi que pour la délicatesse du travail. Des symptômes précurseurs annonçaient cependant çà et là les concurrences qui se préparaient.

Le Japon obtint le même succès de curiosité qu'il avait eu à Vienne, en 1873, et les amateurs se disputèrent ses bibelots. Nos orfèvres étudièrent de plus près les procédés de ce peuple si prodigieusement adroit à travailler le métal, à le damasquiner, à l'enrichir d'incrustations, à l'émailler, etc. Nous nous rappelons un panneau japonais composé de douze plaques de bronze, d'argent et d'or, qui offrait comme une

(1) Falize, ouvrage cité, page 320.



Reliquaire du Saint-Mors.
(*Orfèvrerie d'Armand-Calliat.*)

sorte de résumé de tous les tours de force qui sont familiers aux artisans du Nippon; il fut acquis par notre Musée des Arts décoratifs, dont la création venait d'être décidée quelques mois avant l'ouverture de l'Exposition et qui préludait à son installation.

L'Angleterre était représentée, au point de vue artistique, par la maison Elkington, qui exposait un nouveau bouclier de Morel-Ladeuil, emprunté au poème mystique de Bryan, *The Pilgrim's*, et par quelques émaux cloisonnés dans le genre japonais, timide imitation des émaux de la maison Christofle. La surprise et le succès des sections étrangères, à l'Exposition de 1878, c'était chez l'Américain Tiffany qu'on les rencontrait. Voici ce que disait à ce sujet Lucien Falize (1) : « Ayant eu la bonne fortune d'étudier à Philadelphie, deux ans avant nous, les procédés des Japonais, comme il nous est donné de le faire aujourd'hui dans leur intéressante exposition, Tiffany, de New-York, a mis à profit cette avance. Il délaisse l'émail, il ne s'applique pas à copier les fines et capricieuses ciselures de Kanasawa et de Takaota; ce qu'il emprunte au Japon, c'est son décor le plus franc : des plantes aux larges feuilles, des oiseaux, des poissons; ce qu'il a surtout pénétré, c'est le secret de ses alliages. Il a merveilleusement bien imité le *Mokoumé,* mélange de lames d'or, d'argent, de cuivre pur ou allié, brasées, repliées, forgées



Reliquaire de la Sainte-Épine.
(*Orfèvrerie d'Armand-Calliat.*)

(1) Falize empruntait les détails techniques au catalogue du Japon, qui fournissait ce genre de documents avec complaisance pour chaque catégorie d'industrie, la céramique, les laques, etc.

et laminées ensemble de façon à imiter, comme l'exprime le mot indigène, les veines du bois; le *Schakoudo*, alliage de bronze et d'or aux reflets sombres; le *Sibouhitchi*, autre alliage aux tons gris. Le nielle des Russes et les dépôts incrustés de cuivre fin complètent, avec l'or et l'argent, cette nouvelle palette de l'orfèvre, et c'est avec cette palette que l'Américain, dédaignant les réactifs chimiques, parvient à ses effets variés, dont la solidité des tons ne redoute pas l'usure. C'est là un progrès, mais ce n'est pas le seul. Tiffany s'est appliqué à répandre ces décors sur les formes les plus pratiques, les plus logiques, les plus simples : il a revêtu d'un martelage doux et régulier la surface de l'argent, feignant, par un ingénieux artifice, d'avoir obtenu les rondeurs, non plus avec le tour, mais avec le marteau à rétreindre. L'effet en est harmonieux à l'œil, l'argent n'a plus cet aspect sec et froid, dont le brunissage augmentait encore la fade apparence; on ne craint plus de poser les doigts sur les surfaces polies, elles ont les fines craquelures de la peau, les nervures de la feuille, les mailles et le tissu de certains fruits, et de suite les gens de goût se sont pris à aimer cette charmante nouveauté, qui n'est qu'un renouveau de procédés primitifs. Tiffany nous étonne encore par l'habileté de ses ciselures. Certain service à thé de forme indienne, tout couvert de fleurs repoussées sur argent, est un pur chef-d'œuvre, et son grand vase dédié à Bryant, le poète journaliste, a de sérieux mérites; les pièces du surtout, aux figures de Sioux et de Delawares, se peuvent comparer à celles qu'a jadis modelées, pour le comte Koucheleff, Emile Carlier, et dont Cailar-Bayard expose une reproduction satisfaisante, inférieure cependant en ciselure aux pièces américaines. Enfin, rien n'est plus parfait que la gravure des couverts de table présentés par la maison de New-York; je signale en première ligne le service oriental et le service si varié, si fin, où sont représentés tous les dieux de l'Olympe; je doute que nous ayons en France un graveur capable de faire des matrices aussi parfaites, depuis qu'Heller est passé aux Etats-Unis.



Crosse du cardinal Pétra.
(*Orfèvrerie d'Armand-Calliat, 1878.*)

Si nous nous sommes laissé entraîner à parler un peu longuement de l'Exposition de 1878, c'est que celle-ci marque une étape très particulière dans l'évolution de l'orfèvrerie au dix-neuvième siècle. De notables changements dans les idées et aussi dans la fabrication se sont opérés depuis 1867. Une génération nouvelle d'artisans a pénétré dans les ateliers et y a apporté l'atmosphère d'une jeunesse désormais plus instruite des choses de l'art, grâce aux écoles qui se multiplient et aux exemples du passé dont on arrive à mieux comprendre les chefs-d'œuvre. Ce qui domine toujours assurément, ce sont les pastiches des styles anciens, car on ne voit encore rien au delà; mais quels progrès accomplis dans l'exécution et combien sont plus judicieusement choisis les modèles dont on s'inspire. Pour être





Cafetières à reliefs d'argent polychrome.
(*Ouvrage de Tiffany.*)

juste et mesurer avec exactitude l'étendue de la route parcourue depuis les dernières années du second Empire, qu'on se rappelle les conceptions souvent bizarres et prétentieuses de l'orfèvrerie de luxe à cette époque, la profusion de dieux, de scènes d'amours, de sphinx et de sirènes qu'on accumulait sur un flambeau, sur un surtout, dans un service à thé, les niaises inventions de la mode traduites dans le métal et transportées sur les tables sous prétexte de les orner! En 1878, on vit en beaucoup moins grand nombre toutes ces choses naïves, ridicules ou baroques. Le goût s'épurant, on commença à discerner que les lois qui régissent l'orfèvrerie veulent que la forme d'un vase, d'une théière, d'un objet quelconque, ne soit pas écrasée, dénaturée par l'excès de l'ornementation, par les reliefs exagérés d'une sculpture, par l'abus de la statuaire. C'est pourquoi les orfèvres, se pénétrant peu à peu de ces principes, se confinèrent de plus en plus dans l'imitation du dix-huitième siècle. Car, remarquons-le une fois de plus, ce qui distingue les argenteries de Louis XV et de Louis XVI, c'est la prédominance de la forme. Quand Thomas Germain faisait entrer des figures dans ses compo-

sitions, elles n'avaient que de petites proportions; quand son fils, François-Thomas, appelait à son aide un sculpteur comme Pigalle, il ne le laissait pas empiéter sur le rôle de l'orfèvre; la partie décorative, quelque riche et tumultueuse qu'elle fût, ne nuisait pas à la forme des récipients, soupières ou pots à oil, et ne contrariait pas la valeur expressive de ses lignes essentielles. Je ne veux pas dire que l'Exposition de 1878 ait attesté la compréhension complète de ces règles parfaites, dont la plupart de nos industries avaient perdu le sens depuis 1789, mais elle prouva qu'on y revenait, qu'on était à un art plus simple, plus vrai, plus nature. L'influence du Japon, d'autre part, favorisait cette tendance, et la renaissance de l'émail, l'association de la couleur aux blancheurs de l'argent, les procédés d'oxydation devenaient autant de ressources dont on profitait pour décorer le métal.



Flambeau des *Évangiles* de Hachette.
(*Dessin de Ch. Rossigneux.*)



Prix de Concours agricoles régionaux présentés en 1887 au Ministère de l'Agriculture.
(Orfèvrerie de Christofle.)

CHAPITRE SEPTIÈME

La Troisième République
(de 1878 à 1889)

Influence de l'Union centrale des Arts décoratifs sur l'Orfèvrerie. — Expositions et Concours. — Objets d'art du Ministère de l'Agriculture. — Expositions technologiques organisées par l'Union centrale. — Les Arts du Métal en 1880. — Les Concours.



EL est le tableau que nous avons tracé dans les pages précédentes et qui constate par les descriptions que nous avons données des œuvres exposées, quelle importance tout à coup avait prise la collaboration des sculpteurs chez les orfèvres. Ce n'étaient plus, comme sous le règne de Louis-Philippe, quelques rares artistes, à la fois statuaires et ornemanistes, tels que Feuchères et Klagmann, qui apportaient leur contribution aux argentiers de l'époque. Les plus éminents

maîtres de l'école française, Falguière, Mercié, Chapu, Gumery, Gautherin, Coutan, Roty, Hiolle, Lafrance, Delaplanche, Barrias, Mathurin-Moreau, Carlier, Rouillard, Carrier-Belleuse, etc., etc., venaient mettre à leur tour le prestige de leur renommée et le concours de leur imagination et de leur talent à notre industrie. C'est Christofle qui, avec sa hardiesse coutumière, avait ouvert plus



Prix d'honneur des Concours régionaux.
(*Orfèvrerie de Froment-Meurice.*)

largement ses portes à ces artistes lorsqu'il s'était agi, sous Napoléon III, de l'exécution du surtout des Tuileries et du service de l'Hôtel de Ville. Depuis, le mouvement n'avait fait que s'accentuer, et c'étaient maintenant les sculpteurs qui recherchaient les orfèvres en leur avouant qu'ils éprouvaient autant de joie à faire des figures d'argent qu'à les faire de marbre ou de bronze. Il y avait, à coup sûr, un danger à laisser une aussi considérable part aux statuaires dans l'industrie de l'orfèvre, et ce que nous venons de dire sur la subordination qu'on admire dans les œuvres du dix-huitième siècle, et qui doit toujours exister entre l'ouvrier

qui construit la vaisselle d'argent et celui qui la décore, le fait suffisamment pressentir.

Ce danger, qui ne fut pas évité par les orfèvres de cette époque qui n'avaient pas d'autorité suffisante pour rester « les maîtres de l'œuvre », ne parut qu'avec trop d'évidence. Mais il n'en est pas moins certain que cette collaboration active des grands sculpteurs du temps à l'orfèvrerie rendit à celle-ci un inappréciable service. D'abord, elle la débarrassa de cette infinité d'horreurs, de figures sym-



Prix d'honneur des Concours régionaux.
(*Orfèvrerie d'Odiot.*)

boliques modelées comme par des maçons, qui la déshonoraient. Elle habitua le public à des formes plus justes, à des modelés plus délicats et mieux ressentis. En outre, elle introduisit l'habitude de décors nouveaux, de figures humaines observées directement d'après nature, remplaçant les froides et sempiternelles images de la mythologie.

Un fait contribua à ce résultat, dont nous devons dire un mot, car il prouve combien une initiative intelligente peut avoir d'utiles conséquences pour le développement d'une industrie. Le ministère de l'Agriculture avait institué, depuis 1870, un concours qui devait avoir lieu tous les cinq ans entre les orfèvres pour la création d'objets d'art devant être donnés en prix aux lauréats des expositions agricoles. Les fabricants désireux d'obtenir d'être chargés de l'exécution

de ces prix en demandèrent les maquettes aux sculpteurs les plus en renom. Les modèles à choisir à chaque concours étaient au nombre d'une vingtaine, parmi lesquels celui de la *prime d'honneur de la grande culture*, groupe en argent d'une valeur de 3500 francs; le *prix spécial des écoles pratiques d'agriculture et des fermes-écoles*, groupe en argent d'une valeur de 2000 francs; et les prix spéciaux de la grande et de la petite culture, de l'arboriculture et de l'horticulture; puis, des ensembles d'animaux d'espèces bovine, ovine et porcine, groupes en bronze argenté d'une valeur de 150 à 500 francs. Chacun de ces modèles devant être reproduit à un assez grand nombre d'exemplaires par les orfèvres concurrents pour le compte du gouvernement pendant une durée de sept années, il s'ensuivait qu'au point de vue pécuniaire le concours offrait, en définitive, d'assez grands avantages pour qu'on se résolût à en tenter les chances. C'est ainsi que les frères Fannière, Christofle, Froment-Meurice, Odiot, etc., eurent à exécuter de belles œuvres d'argent, comme la *Prime d'honneur de la grande culture*, le *Semeur*, dont le modèle avait été demandé par Christofle au sculpteur Lafrance.

Sur une sphère en marbre rouge antique, Lafrance avait placé le Semeur au geste large et puissant, lançant la poignée de grains qui doit germer dans le sillon. La sphère était accostée de quatre petits génies symbolisant les saisons. Le *prix des fermes-écoles* était de Delaplanche; au centre d'une coupe, sur un socle où s'inscrivaient les noms des savants auxquels on doit les progrès des sciences agronomiques, une paysanne appuyée sur un bâton tient un livre qui symbolise la science agricole.

En 1887, le mouvement provoqué par ces concours fut tel (plus de 150 projets étaient présentés, tous signés des plus éminents sculpteurs, Barrias, Falguière, Delaplanche, Jacquemart, Gautherin, Mathurin-Moreau, Coutan, Roty), qu'un écrivain autorisé en signalait la portée en ces termes : « Ce qui a donné à ce concours une signification inattendue et un caractère particulier, ce qui l'a signalé aussitôt à l'attention des amateurs et des critiques, ce qui l'a fait saluer par tous les connaisseurs comme un gage heureux de renouveau, d'espérance et de progrès, c'est l'esprit de résolution et d'ensemble avec lequel les artistes ont puisé les motifs de leurs compositions dans les scènes de la réalité. Il y a dix ans, un sculpteur à qui l'on eût demandé un modèle destiné à servir de prix d'honneur aux lauréats du concours d'arboriculture, par exemple, ou de l'espèce bovine, ou de la séricicullure, eût été, à coup sûr, bien embarrassé, il eût cherché avec conscience dans les dictionnaires de mythologie quelle figure, quelle divinité antique aurait bien pu se prêter à la fonction complaisante de symboliser solennellement les diverses sciences agronomiques, et il eût mis tout son savoir à exécuter quelque groupe bien abstrait, bien froid, peut-être d'une grande élégance, mais d'une signification complètement obscure,



Le Semeur, par Lafrance.
Prime d'Honneur des Concours agricoles régionaux, en argent.
(Orfèvrerie de Christofle.

qui serait resté lettre morte pour le destinataire de l'objet... Depuis dix ans, les idées ont changé et l'art décidément prend un autre courant... Heureuse évolution de l'heure actuelle et que nous voyons s'accomplir dans l'art avec une joie profonde, nous qui avons combattu de toutes nos forces pour la déterminer! Heureuse victoire de la vérité et de la franchise, de la sincérité, de la droiture, qui peut donner à l'a t une vie nouvelle et faire refleurir dans nos industries les



« La Science agricole », par Delaplanche, prix d'honneur des Fermes-écoles.
(*Orfèvrerie de Christofle.*)

abondantes perfections d'autrefois!... L'élan est donné. Nos artistes ne s'arrêteront pas là, car ils ont compris de quelle ressource est, pour eux, l'inspiration de la nature vivante. Il leur a suffi de regarder autour d'eux, de s'intéresser à ce qu'ils voient, pour retrouver ce riche filon dans lequel les imagiers du moyen âge ont puisé tant de motifs de décor! Voici l'homme des champs qui détrône aujourd'hui les dieux et les déesses, jusqu'ici les seuls héros en faveur auprès de l'orfèvrerie! Demain, d'autres sujets tout aussi peu solennels viendront à leur tour prendre leur part au soleil et ne paraîtront pas indignes d'inspirer nos

sculpteurs. Applaudissons à ces tentatives. C'est dans cette voie qu'est le mystère de l'avenir et peut-être le secret des chefs-d'œuvre futurs (1). »

A ce concours de 1887, auquel prirent part les orfèvres les plus renommés de l'époque : Christofle, Fannière, Falize, Froment-Meurice, Odiot, vingt projets furent choisis et la Commission chargée de les juger, par l'organe de son rapporteur, M. Georges Berger, constata avec satisfaction le succès de cette tentative. Sur les vingt projets acceptés, seize avaient été présentés par MM. Christofle, et se trouvaient réunis au centre de la Galerie de l'Orfèvrerie. Ils firent sensation. Nous ne saurions résister au plaisir de reproduire l'impression qu'ils firent sur le jury, et les phrases élogieuses que L. Falize leur consacra dans son rapport :

« C'étaient jadis des vases, des coupes, des groupes d'une allure assez ordinaire, où la valeur du métal l'emportait de beaucoup sur le modèle et la façon. On a eu la pensée d'ouvrir des concours entre les artistes et les orfèvres, et nul n'a fait un effort comparable à celui de MM. Christofle et Bouilhet; au lieu de prendre à la fable ses mythes et ses dieux symboliques : Cérès, Bacchus, Vertumne et Pomone, ils ont voulu faire raconter le poème de la terre par ses acteurs réels, par nos paysans. Ils ont dit aux sculpteurs : « Faites comme les » peintres, imitez Troyon et Millet; prenez le laboureur, le vigneron; ils ont des » attitudes aussi belles et plus justes que vos modèles d'ateliers, et du moins » vos œuvres seront comprises par ceux pour qui vous les faites. »

» Y a-t-il au monde une école qui soit comparable à notre Ecole de sculpture? » Les artistes à qui M. Bouilhet s'était adressé acceptèrent l'idée d'enthousiasme, » et je me souviens de l'impression de surprise et d'admiration qu'on éprouva » quand s'ouvrit, rue de Varennes, l'exposition des maquettes. Le public parisien » ne sait pas tout ce qui se dépense de talent, et ne voit pas toutes ces manifesta- » tions d'art et de goût; quelques privilégiés allèrent seuls examiner ce concours; » et le Jury, s'il eût osé, aurait attribué en bloc tous les prix et toutes les com- » mandes à la maison Christofle. Elle en a eu la plus grande part, et c'était justice. » Nous avons retrouvé à l'Exposition ces jolies compositions fondues en argent, » achevées.

» Déjà, le regretté Lafrance avait autrefois, à l'exemple de Millet, modelé » pour Christofle un *Semeur*, au geste large et superbe, mais il l'avait fait nu; il » avait eu peur de l'habiller de la blouse. Mathurin Moreau a fait le *Faucheur* et la » *Glaneuse*, tels qu'ils sont. Gautherin a traduit, comme l'aurait fait Bastien Le- » page, le *Départ pour les champs*, et Coutan, la *Faneuse*, la *Moissonneuse*, le » *Boucher à l'abattoir* et le *Fort de la halle*. Pour prix de l'Arboriculture, Longe- » pied avait imaginé une jolie statuette, le *Greffeur*, et pour celui de l'Horticul- » ture, une autre, l'*Arrosage*. C'est un jardinier, tel que nous le voyons les soirs

(1) Victor Champier, *Revue des Arts décoratifs*, tome VIII, pages 84-90.







Le Porteur de la Halle, par J. Coutan.

Le Tondeur de moutons, par Gautherin.

Prix de Spécialités. — (*Orfèvrerie de Christofle.*)

Le Boucher à l'abattoir, par J. Coutan.



La Faneuse, par J. Coutan.



Le Greffeur, par Longepied.



Le Départ pour les champs, par Gautherin.

Prix de Spécialités. — (*Orfèvrerie de Christofle.*)

» d'été ; coiffé du chapeau de paille, les pieds chaussés de sabots, et les lourds
» arrosoirs en mains, il donne à la terre l'eau qu'elle boit avec ivresse. Falguière



Vase de la Viticulture, par Levillain.
(*Orfèvrerie de Christofle.*)

» a fait le *Conducteur de taureau*, et Jacquemart, l'*Attelage de bœufs* ; ces petits
» groupes sont beaux comme de grands morceaux de sculpture; et quand je
» voyais, dans la section belge, le grand bronze de Mignon, je n'éprouvais pas
» plus de plaisir qu'à voir ces délicieuses créations. Gautherin a représenté la

» *Tonte des moutons*, de façon pittoresque ; c'est joli à ravir. Mallet et Levillain
» ont fait, pour la viticulture et la sériciculture, des vases décoratifs où la *Ven-*
» *dange* et l'*Elevage des vers à soie* sont racontés avec autant de charme, d'esprit
» et d'art que dans un bas-relief antique. Hiolle a été un poète, et a bien sym-
» bolisé, dans la *Source*, le prix de l'irrigation. Il n'est pas jusqu'à l'animal
» immonde et délicieux qu'a si gaiement chanté Monselet, que n'aient illustré



Vase de la Sériciculture, par Mallet.
(*Orfèvrerie de Christofle.*)

» nos artistes. Rouillard a fait la *Porcherie*, et Mathurin Moreau a pris sur le vif
» le *Conducteur qui mène les porcs au marché.*

» Tout à l'heure, je disais qu'il appartient aux graveurs en médailles, de
» rénover l'orfèvrerie, et j'ai dit quelques mots des modèles créés par Levillain,
» pour MM. Christofle ; mais c'est l'œuvre de Roty qu'il faut voir. Cet artiste a
» composé, pour deux des prix d'agriculture, des bas-reliefs très remarquables.
» Si, dans les groupes que nous venons de nommer, le sculpteur avait rendu le
» geste, le caractère, la vérité du personnage, il n'avait pas eu, comme le peintre,
» le cadre qui est si nécessaire au sujet, le paysage, le ciel, qui sont les décors
» où se meut le paysan.

» Roty garde cette ressource; il peint avec l'ébauchoir; quand il modèle » la cire, il y met l'illusion des horizons des prairies, des arbres; sa *Ber-* » *gère*, debout, tricotant au bord du chemin pendant que le troupeau broute, » remplit le tableau; il y a de l'air autour d'elle. La *Vachère* assise, accablée » sous la chaleur lourde, fait songer à l'orage qui pèse sur le paysage. Ces » deux adorables plaquettes occupent le fond de deux plateaux oblongs, dont » les bords sont ornés de plantes aux doux reliefs, et dont les anses sont » faites de têtes de béliers et de mufles de vaches.



Prix d'ensemble, espèce ovine : « La Bergère », par Roty.
(*Orfèvrerie de Christofle.*)

» L'artiste et l'orfèvre se sont souvenus des modèles retrouvés à Hildesheim; » ils n'ont rien copié des orfèvreries gréco-romaines, mais ils ont égalé, dans » ces deux œuvres exquises, les types parfaits de l'art antique (1). »

Coutan avait lui aussi composé une coupe dont le sujet était traité avec autant de bon goût et d'habileté que Roty en avait apporté à l'exécution de ses plaquettes. Sa *Fille de Ferme* jetant le grain à toute la basse-cour qui se presse à son appel, est un sujet rempli de charme et le décor du fond y est bien à sa place.

En historien fidèle et respectueux de la chronologie, hâtons-nous de rappeler que le concours qui suscitait, à son apparition, les excellentes réflexions du directeur de la *Revue des Arts décoratifs* que nous venons de rappeler plus haut, allait se reproduire en 1887; et le Rapport qui en traduisait, dans un style imagé, les impressions produites sur le Jury par la traduction des maquettes en pièces d'orfèvrerie, était écrit en 1889.

(1) Rapport de M. L. Falize sur l'Orfèvrerie à l'Exposition de 1889.

Or, depuis l'Exposition universelle de 1878, une impulsion énergique, partie de divers points, et qui se traduisait par la propagande la plus active en vue du développement du goût et du relèvement de nos industries d'art, avait manifestement et très heureusement commencé à porter ses fruits dans l'esprit du public et dans les ateliers. Cela peut faire comprendre les tendances signalées plus haut. Il y avait eu depuis 1874, à la tête de l'Administration des Beaux-Arts en France, un homme de premier ordre, le marquis Ph. de Chennevières, profondément instruit de tout ce qui, dans le passé, avait pu contribuer à la gloire de nos industries, et qui, résolument, avec une précision de coup d'œil remarquable, avait entrepris les réformes destinées à leur rendre cet éclat. C'est lui qui, par ses commandes, restitua leur dignité et leur prestige aux arts dits *mineurs*, relégués depuis un siècle sans raison dans on ne sait quelle sorte de hiérarchie inférieure. C'est lui qui, malgré les résistances académiques, installa à l'Ecole des Beaux-Arts l'enseignement de la composition décorative dont il chargea comme professeur un maître distingué, P.-V. Galland, et remit en honneur la doctrine de l'*unité de l'art* trop longtemps oubliée. C'est lui encore qui ramena à un goût plus sûr la production de nos manufactures nationales de céramique et de tapisserie. C'est lui, enfin, qui prépara de toutes pièces l'importante réforme de l'enseignement du dessin introduit à partir de 1880 dans les écoles primaires, puis dans les lycées, et placé à la base de l'éducation enfantine, au même titre que l'écriture ou la lecture. Si M. de Chennevières eût été maintenu plus longtemps directeur des Beaux-Arts, il n'y a pas de doute que toutes nos industries somptuaires, par une répercussion logique, recevant l'élan d'un esprit si éclairé sur leurs besoins, n'auraient bientôt montré les heureux effets de son influence.

Une direction ferme, haute, clairvoyante, voilà ce qui faisait le plus gravement défaut aux arts du décor. Depuis Napoléon Ier, il n'y en avait guère eu. Mais, sous le nouveau régime républicain que la France venait de se donner, il était à craindre qu'elle manquât tout à fait. L'« Union centrale », qui avait déjà rendu tant de services à la cause de l'art appliqué à l'industrie, comprit le péril et s'attacha, à partir de ce moment, avec une ardeur nouvelle à le conjurer.

Pendant dix ans, elle lutta, organisa des expositions, des concours, ouvrit des conférences, publia des programmes, mais l'argent lui manquait pour les réaliser dans leur ensemble et elle dut ajourner la création de ce Musée des Arts décoratifs qui devait couronner son œuvre.

A côté d'elle une autre association d'amateurs s'était constituée, en 1877, qui avait pris pour programme la création à Paris d'un musée des arts décoratifs, analogue à celui du *South Kensington Museum* de Londres. Les deux Sociétés comptaient parmi leurs membres, d'une part la fine fleur de l'aristocratie française, les collectionneurs les plus réputés, et d'autre part les fabricants, les artistes, de savants conservateurs de musée et les écrivains qui consacraient leurs

efforts désintéressés à la propagande des idées de goût. Pour avoir une plus grande force d'action, elles eurent la bonne pensée de se fusionner en une seule Société qui prit le titre d'*Union centrale des Arts décoratifs*, et, dès lors, leur propagande se fit énergiquement sentir sous les formes les plus variées. Tout en poursuivant le projet de fonder un musée des Arts décoratifs dont l'installation provisoire fut faite à partir de 1879 dans quelques salles du Palais de l'Industrie, l'Union centrale se mit à dresser ses batteries et à échafauder un formidable plan de campagne pour atteindre le but qu'elle s'était fixé. Il s'agissait à la fois de



Prix d'honneur des Animaux de basse-cour : « La Fille de ferme », par J. Coutan.
(*Orfèvrerie de Christofle.*)

faire la guerre au mauvais goût, de lutter contre l'indifférence du public à l'égard des arts somptuaires, ou contre son ignorance, d'aider à la diffusion des saines doctrines esthétiques, et de favoriser par des commandes, par des concours ou autrement, dans toutes les branches industrielles, la création de belles œuvres, de formes pures, d'invention élégante. Tâche énorme, hérissée de difficultés, et dont pas même encore aujourd'hui ni le public qui a profité de l'enseignement de cette société, ni les artistes qui ont bénéficié de son appui ne comprennent toute l'étendue !

Ce n'est pas ici le lieu de retracer dans ses détails l'histoire et le rôle de l'Union centrale des Arts décoratifs : nous n'avons à en retenir que ce qui se rapporte expressément à notre sujet. Parmi les moyens d'action les plus puis-

sants qu'elle mit en œuvre furent les expositions technologiques que nous avons eu plus haut l'occasion de signaler et qui, organisées successivement tous les deux ans au Palais de l'Industrie en 1878, 1880, 1882, 1884 et 1886, par catégories d'industrie, obtinrent un succès immense.

Dans une de ces lettres, qu'il écrivait dans la Revue et les journaux de l'époque avec ce style élégant et savoureux dont il avait le secret, M. Josse, pseudonyme que l'orfèvre Falize avait adopté, résumait les programmes de ces expositions qu'il avait conçus et qu'il avait fait adopter à ses collègues du Conseil de l'Union centrale, dans un projet qui réunit alors tous les suffrages : « Le système de nos Expositions modernes ou rétrospectives, disait-il, repris et agrandi par l'Etat aux proportions du Champ de Mars et du Trocadéro, ne convenait plus à nos modestes concours. On a cherché, et comme toujours, on a trouvé la chose la plus simple, qui est de relire chapitre par chapitre, pour le mieux comprendre, le gros livre qu'on avait feuilleté hâtivement; on a classé toutes les industries auxquelles le goût peut apporter une modification aimable, on les a groupées dans l'ordre logique que désignent les matières qu'elles transforment, et c'est ainsi qu'on les a divisées en neuf chapitres qui sont : le Métal; — les Tissus; — le Bois; — la Pierre; — la Terre; — le Verre; — le Papier; — les Matières animales; — la Fleur.

» Le premier rang a été accordé au Métal. Pourquoi? Je ne saurais le dire, et ceux qui s'en plaignent ont tort assurément; car c'est une tâche difficile, deux ans après une Exposition universelle, d'attirer l'attention, de forcer la résistance des uns, la paresse des autres, et de rouvrir à Paris, une ère d'étude et de travail, quand la flatterie des étrangers et l'amour-propre des nationaux proclament la supériorité de l'industrie française et l'inutilité de nouveaux efforts.

» Le Métal ouvre donc la première Exposition de notre série, èt cet honneur est dû à son nom. C'est un titre qui sonne bien à l'oreille et qui s'inscrit noblement à la première page d'un livre, à la porte d'un monument. Le métal est un joli mot, n'est-ce pas, bien trouvé dans notre belle langue française, mot sonore, résistant, concis, et qui vaut mieux que l'étrange étymologie qu'en donnent les hellénistes. On aurait fait à l'Exposition du Métal un joli cadre, s'il n'avait fallu compter avec l'argent, ce métal qui, en toutes choses, est un obstacle en même temps qu'un moyen, et vous imaginez bien ce que nos artistes, aidés de nos grands industriels, eussent pu rêver et construire, sans autre aide que le fer, la fonte, le cuivre, le zinc et le plomb; que de reflets, que d'étranges effets, que de richesse, de force, de légèreté, de grâce. A première vue, ne semble-t-il pas que le métal suffise à tout, à labourer la terre, à la défendre, à la couvrir, à satisfaire à tous les besoins de l'habitation, du mobilier, à tous les usages de la table et de la cuisine, et presque du costume (1)! »

---

(1) Lettre de M. Josse. *Revue des Arts décoratifs*, tome II, p. 980.

L'Exposition de 1880 fut donc consacrée au Métal et aux arts qui le transforment, et présenta, à côté d'une section rétrospective où l'on avait réuni les trésors des collections les plus fameuses (Spitzer, G. de Rothschild, baron Sellière, Stein, Paul Eudel, Mannheim, comte d'Armaillé, Chamouillet, Vassel, Francastel, Dongé, etc.), une section moderne où les meilleurs orfèvres mon-

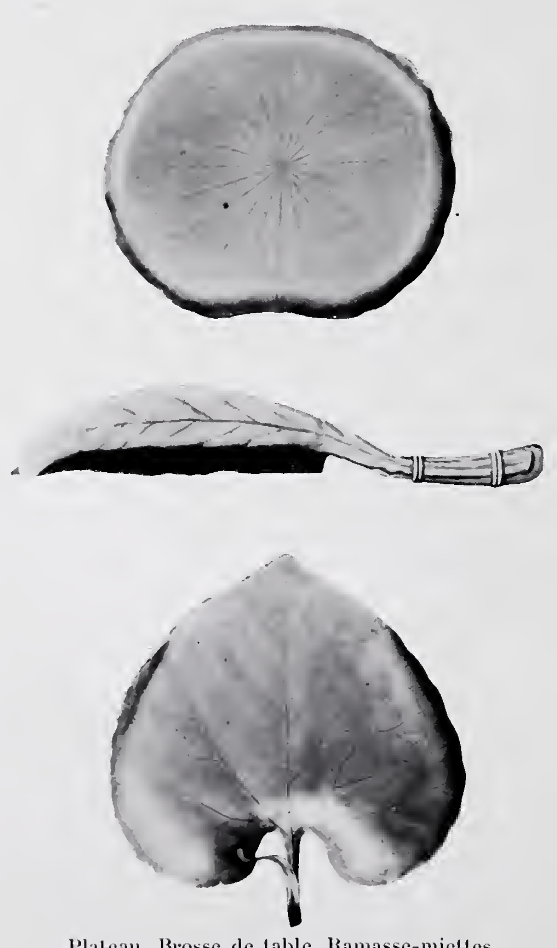


Pot à eau de style Louis XV, d'après le dessin original.
(*Orfèvrerie de Boin-Taburet.*)

trèrent des pièces de choix. La leçon fut lumineuse qui se dégagea de ce contraste voulu par les organisateurs entre le passé et le présent. Eugène Fontenay, l'habile bijoutier, se chargea de la préciser dans une magistrale étude publiée par la *Revue des Arts décoratifs* (1) et dont il convient de donner ici une rapide analyse. Le critique commence par cette réflexion que les œuvres d'orfèvrerie moderne donnent trop l'impression d'être autre chose que de la simple orfèvrerie

(1) *Revue des Arts décoratifs*, tome I. pages 196 à 208.

d'argent et d'usage. « Tous les caprices de l'invention la plus originale, dit-il, et la plus variée se sont donné rendez-vous là, si bien que la couleur blanche du métal qui nous occupe y apparaît en quantité relativement restreinte. Les récentes découvertes de la science et leurs applications, en enrichissant ce métier, l'ont quelque peu fait dévier de sa voie traditionnelle. » Il signale néanmoins avec éloge les pièces exposées par Fannière et Falize, Mégemond, qui avaient déjà paru à l'Exposition de 1878, et salue l'entrée en lice d'un nouveau venu, M. Boin-Taburet, dont les pastiches des dix-septième et dix-huitième siècles lui semblent déconcertantes. « Ce petit pot à lait en argent repoussé, dit-il, ce service à toilette si calme dans sa richesse et si élégant dans sa gravité, ce joli pot à eau tout uni dans le centre de sa ronde cuvette, ils ont fabriqué tout cela comme l'auraient fait les grands orfèvres du dix-septième siècle. Ils ont reproduit tout, la simplicité des formes, la sobriété d'ornementation et la coloration de l'argent par une gravure à la fois légère et nourrie, dépourvue de recoupes ambitieuses, et qui ressemble à des panneaux d'étoffe. Leur métal est mis à point, à ce ton agréable qui devrait toujours être et rester celui de l'orfèvrerie. » Parmi les nouveautés exposées par la maison Christofle, Eugène Fontenay cite un mode de décoration obtenu à l'aide de feuilles naturelles imprimées sur la surface du métal, qui garde ainsi l'empreinte, non seulement de leur silhouette, mais encore de leur tissu même et toutes les délicatesses de leurs nervures; quelques plateaux, ornés par ce procédé de feuilles de fougère, étaient d'un effet fort agréable. Il mentionne également des objets, à fonds martelés, et surtout deux grands vases avec écusson à fond rouge représentant une femme japonaise dans un jardin. « Une série de tentatives aussi réussies que celle-là, déclare Fontenay, pourrait donner tort à ceux qui prétendent que le dix-neuvième siècle n'a pas su se créer un style. » Toutefois, en comparant les œuvres modernes aux anciennes, il for-



Plateau. Brosse de table. Ramasse-miettes, décorés de feuilles naturelles imprimées.
(*Orfèvrerie de Christofle.*)

mule à l'égard des premières quelques critiques absolument justes et très finement exprimées. « Les orfèvres contemporains, dit-il, prétendent trop faire un *objet d'art;* nos pères se contentaient de faire l'objet utile. » C'est en cela que consiste son véritable charme. Il est utile d'abord et par-dessus le marché agréable toujours, souvent même il est beau. Ne vous semble-t-il pas qu'ils ont trouvé la véritable formule? Il ajoute : « Il ne faut pas oublier que le but visé par l'Union centrale n'est de la sorte qu'imparfaitement atteint. En poursuivant la réalisation du beau, elle veut surtout que la chose usuelle en soit spécialement empreinte, la plupart des objets exposés (les objets modernes) sont et restent exceptionnels, ils n'introduisent pour ainsi dire rien dans la consommation générale. Ce sont des objets d'art enfantés pour le plaisir de quelques heureux; ce n'est pas, à proprement parler, de l'orfèvrerie de table. » L'article de Fontenay se termine par la réflexion suivante : « Après avoir étudié le côté matériel, la technique de l'art, oserai-je aborder les points délicats de l'invention et du style? Dois-je examiner si nous sommes destinés à piétiner éternellement sur place, ou si nous allons enfin cesser de reproduire et de ressasser tout ce qui a été fait avant nous?... Le fait est que nous sommes trop savants. Le bagage, les entassements du passé nous écrasent de leur poids énorme et paralysent nos mouvements. Car je me refuse à croire que c'est par impuissance que nous n'avançons pas. Il faudrait... peut-on oser dire ce qu'il faudrait? Cela est si peu vraisemblable!... mais



Plateau décoré de feuillages naturels imprimés.
(*Collection de Christofle.*)

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable,

il faudrait que l'artiste après qu'il aurait tout étudié, et quand il saurait tout, puisse faire deux parts de son savoir : la première, qui serait la claire intelligence du beau, la sûreté du goût, les notions générales d'esthétique qu'il garderait par devers lui; la seconde, qui se composerait des formes et des conventions particulières à chaque style, qui ne sont que des modes déterminés de manifestations

ayant dû servir à l'enseignement, qu'il oublierait, qu'il jetterait à la mer, comme un bagage encombrant. Et ensuite, savant et libre, l'artiste s'attacherait à trouver dans la nature, et dans la nature seule, par une étude attentive et passionnée, les éléments de décoration qu'elle offre à pleines mains. En un mot, il faut arriver à supprimer tous les intermédiaires, toutes les interprétations, et remonter le courant et puiser à la source mère, éternellement féconde et vivace, la Nature. Cela se répète déjà beaucoup et les jeunes l'entendent. Souhaitons qu'ils puissent bientôt jeter le bâton de vieillesse sur lequel nous nous appuyons encore et marcher seuls. » Voilà qui était aussi cruellement pensé que fermement exprimé, et l'on verra plus loin que c'est à une conclusion identique que devait aboutir Lucien Falize dans son beau Rapport sur l'orfèvrerie à l'Exposition universelle de 1889.

Cette Exposition des Arts du Métal, qui devait être suivie de quatre autres Expositions technologiques qui auraient montré les transformations de la matière dans les mains de l'artiste, eut un véritable retentissement.

M. Marius Vachon, dans un article qu'il publia dans la *Gazette des Beaux-Arts*, en a fixé les parties saillantes avec son autorité d'homme de goût.

Je ne résiste pas au plaisir de reproduire ici ses appréciations.

Bien que de nombreuses pièces aient déjà figuré dans les précédentes Expositions, il y avait des efforts nouveaux, et les noms de Christofle, Falize, Fannière, Froment-Meurice figuraient en première ligne.

A cette Exposition de 1880 que l'Union centrale avait consacrée aux Arts du métal, le pavillon de MM. Christofle et Cie présentait au visiteur une attraction très piquante. Dans un cadre restreint, mais fort bien disposé et rempli, il semble résumer, par la variété des produits qu'il contient, l'art de l'orfèvre contemporain, ses travaux divers et ses ressources multiples. On y peut étudier rapidement, au moyen des nombreux spécimens exhibés, les transformations de goût qu'il a subies ou imposées depuis quelques années, les variations de l'influence exercée par l'invasion de cet art exotique qui a modifié si sensiblement nos idées françaises sur la décoration, le japonisme.

Les chefs et les ouvriers de cette maison tiennent des uns et des autres : et qu'il s'agisse des superbes vases émaillés de Tard, des torchères en bronze patiné, modelés dans le style et avec la fantaisie des Japonais, des plateaux à incrustations galvanoplastiques, des compositions pittoresques de M. Reiber appliquées à des vases héroïques, à des coupes japonaises, à des meubles, ou simplement des services divers en argent ou en vermeil, des martelés ou des patines métalliques de M. Guignard, nous trouvons en tout œuvre d'artistes amoureux de leur art, toujours en quête d'originalité et de fantaisie.

Dans de hautes et larges vitrines établies extérieurement sur le pourtour, sont les pièces d'orfèvrerie ordinaires, la vaisselle plate et les services de table tradi-



Vase japonais avec incrustations.

(Modèle de Reiber. — Orfèvrerie de Christofle.)
(Dessin reproduit d'après la gravure de Buhot.)



Cafetières et pots à eau en argent martelé, avec ornements en relief.
(*Orfèvrerie de Christofle.*)

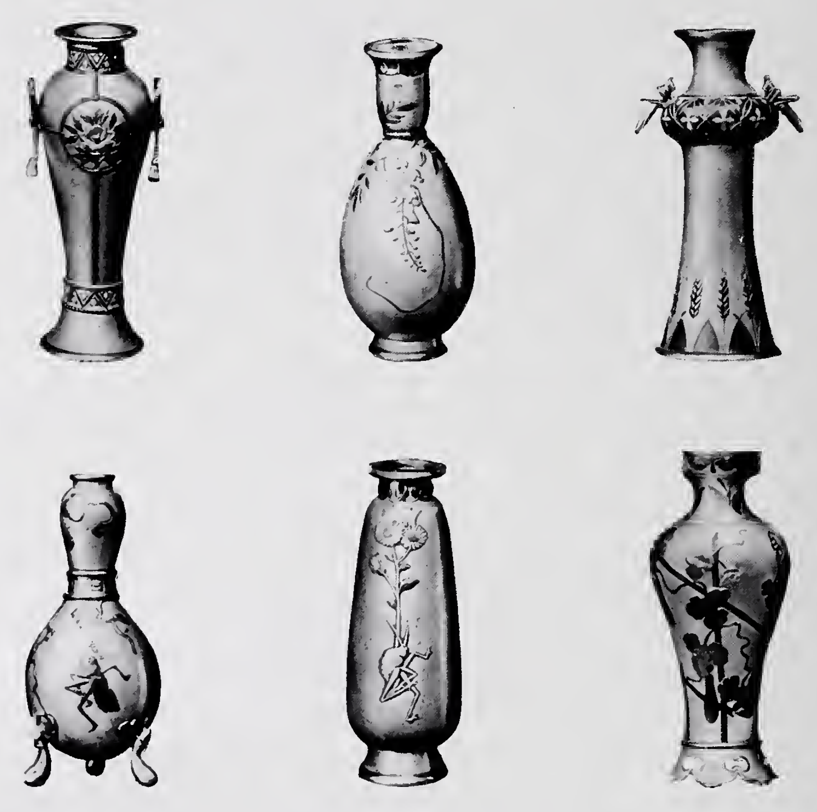
tionnels. De ce chef, rien à signaler. A l'entrée principale, qui fait face au grand escalier, se dressent deux vases de style japonais en bronze martelé, composés par M. Reiber ; ce sont là deux pièces maîtresses, par leurs dimensions colossales, l'importance de la composition et le mérite du travail. Sur la panse est un vaste médaillon à fond de patine rouge brique, qui contient une figure de femme japonaise en relief, aux chairs d'argent, et dont les étoffes pittoresques sont formées par un dessin d'incrustation de métaux divers. Cette figure de femme est accompagnée d'une figure d'animal traitée de la même façon. Des branches de pommiers en fleurs et en fruits, aux tons naturels, enlacés, qui se déroulent autour du col du vase, et retombent de chaque côté le long de la panse, forment par leur disposition les deux anses. Sur le socle en bronze doré est jetée, comme note de rappel, une branche semblable. Un semis léger de fleurs délicates, en repoussé, décore la face opposée au médaillon. Le caractère général de sobriété dans la composition, la recherche de la disposition des membres du vase en dehors des motifs habituels de l'ornementation exotique, semblent accuser chez le dessinateur une préoccupation instante de créer une œuvre mixte, qui fût plus une adaptation qu'une inspiration absolue du japonisme. Mais l'artiste n'a pas osé aller jusqu'au bout ; il a fait, par le médaillon, amende honorable de son audace; et c'est ainsi que son vase présente cette particularité singulière de n'être japonais que par la base et par un seul côté. Pour nous, nous préférons l'autre. Néanmoins, tels qu'ils sont, ces deux vases dont M. Buhot a gravé l'un à l'eau-forte d'une manière très fine et très exacte, constituent de belles œuvres qui font honneur à la maison Christofle et à M. Reiber. Dans l'intérieur, nous passons successivement en revue la série bien connue des prix de concours agricoles; deux beaux vases grecs de bronze à patine rouge, ornés sur la panse de bas-reliefs représentant les travaux d'Hercule et entourés d'une ceinture de masques tragiques et comiques empruntés à la décoration d'une pièce du Trésor d'Hidelsheim ; de grandes torchères à vases en cloisonné ; deux vases de M. Reiber, dits vases aux Chats, inspirés de la fantaisie japonaise la plus excentrique; la belle torchère dans le style japonais, modelée par M. Guillemin, qui a



Vase de Thésée, décor polychrome à fond rouge.

(*Modèle de Reiber. — Orfèvrerie de Christofle.*)

figuré à l'Exposition de 1878; une série de services à thé et à café de la plus grande originalité, en argent martelé et craquelé, à la décoration discrète et délicate empruntée aux meilleurs types du japonisme, et adaptée avec un tact parfait à notre goût et à nos habitudes; une collection de vases aux alliages variés de tons et de dispositions, combinés de manière à imiter pittoresquement les veines du bois, des marbres et les reflets d'écailles de poissons et d'ophidiens; des coupes et des plateaux de style néo-grec ou pompéien, et enfin la statuette en argent



Vases en alliages variés, avec décors en relief.
(*Orfèvrerie de Christofle.*)

modelée par M. Delaplanche, l'*Industrie française*, offerte à M. Dietz-Monnin, président de la Section française à l'Exposition universelle de 1878, par les membres des jurys des Comités d'admission. Beaucoup de ces objets sont nouveaux et accusent un progrès constant dans les travaux de cette grande et honorable maison.

M. Falize nous montre ses tentatives curieuses et intéressantes de résurrection de l'émail de basse taille sur or et sur argent, d'après des dessins de Van Eyck et d'Albert Durer; ses pittoresques bracelets en émail cloisonné sur paillons, où les devises, les dates et les initiales d'or éclatent en lettres rutilantes; ses bracelets héroïques de ferronnerie du dix-septième siècle, qui semblent créés

pour des cours d'amour et des tournois guerriers ; des bonbonnières au chiffre de Diane et de François Ier ; un pendant d'or émaillé composé sur un dessin précieux d'Etienne Delaune, véritable chef-d'œuvre de restitution artistique, et un autre pendant de brillants et de perles violettes du goût le plus simple et en même temps le plus pur ; un superbe collier indien aux ciselures délicates sur fond d'émail rouge étincelant ; une broche d'une originalité audacieuse, dont le sujet est emprunté au mythe hindou : — un bonze tenant entre ses mains une perle, assis sur un nuage dans les replis d'un dragon terminé par un diamant ; — de mignonnes figurines en or émaillé (recherches curieuses dont l'auteur entretiendra lui-même prochainement les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*) ; un bracelet en or mat avec incrustation de fleurs de pêcher en émail, nouveauté très piquante et d'un effet charmant ; enfin une reliure de type byzantin, avec lettres en émaux cloisonnés, filigranes d'une délicatesse rare et bas-relief en or représentant l'adoration des Mages, reliure qui est un bijou précieux. Quelle variété de travaux et d'œuvres il y a là ! Et nous ne parlons point de plusieurs autres objets aussi, sinon plus, importants, mais qui ont figuré à l'Exposition de 1878, et sur lesquels notre Directeur a longuement écrit dans la *Gazette :* l'Horloge d'Uranie, le groupe en argent de Saint-Michel-du-Mont, la Vierge à l'Enfant de Delaplanche, la merveilleuse horloge portative du douzième siècle, en ivoire, or et argent, les bas-reliefs de Gaston IV de Béarn, de Marguerite de Foix et Marguerite de Navarre, que nous avons reproduits dans le chapitre précédent. Mais nous devons signaler ici la belle garniture de l'album offert par les Comités de l'Exposition universelle à M. Teisserenc de Bort, garniture d'un grand style et d'une exécution superbe dans les ciselures de l'encadrement en argent formé de feuilles de laurier et de lierre enlacées par une banderolle couverte d'inscriptions, dans l'émail de M. Meyer représentant la gravure du diplôme et dans la reproduction de la grande médaille d'or de M. Chaplain. Tout cela ne constitue-t-il point une exposition du plus haut intérêt, et qui prouve que M. Falize est un véritable et grand artiste dont les hautes préoccupations et les tentatives hardies s'élèvent bien au-dessus des questions commerciales ?

M. Falize avait tenu à faire figurer à cette Exposition le plat à bordure de céleri dont il avait présenté le modèle au concours ouvert par le Ministre de l'Agriculture pour le prix à décerner dans les Concours agricoles.

Cette œuvre charmante, je ne sais par quel déni de justice, n'avait pas été choisie. Peut-être la tentative a-t-elle paru trop osée ; peut-être l'idée d'un plat d'usage, même si habilement décoré qu'il fût, ne parut pas au Jury un objet d'art à décerner comme prix d'agriculture. Mais M. Falize a bien fait de l'exécuter et de montrer à l'Exposition de 1880 sa première tentative de renouvellement de nos arts du Décor, par l'introduction des éléments que la Nature, prodigue de ses trésors, offre à l'imagination de nos artistes.

Tout auprès sont installées les vitrines de MM. Fannière frères, dont les œuvres variées accusent une recherche également obstinée et féconde d'éléments nouveaux, d'attraction et d'originalité. Nous y revoyons avec plaisir, car ce sont de belles choses et des pièces d'art du plus haut mérite, le Bellérophon combat-



Plat à rôt à bordure de céleri.
(*Orfèvrerie de Falize.*)

tant la Chimère, le prix du Jockey-Club de 1875, la belle pendule Jean Goujon, en argent et lapis-lazuli, appartenant à Mme Blanc, à côté de créations plus récentes : une Vierge de Lourdes en argent doré, d'un travail de ciselure très précieux et d'un modelé superbe ; un pendant de col Renaissance avec un beau médaillon de Diane de Poitiers finement gravé, garni de diamants et de rubis :



Testimonial offert à M. Teisserenc de Bort.

Couverture de l'adresse en orfèvrerie et émail, par L. Falize.

une broche et une paire de boucles d'oreilles fort pittoresques, formées d'une petite figurine d'argent soutenant des perles ; un magnifique vase en argent d'une forme très élégante et d'une exécution irréprochable comme ciselure et hauts-reliefs, le prix de Dangu de 1879.

Cette « Exposition des Arts du métal » de 1880 — il faut insister sur ce point — avait été vraiment organisée par l'Union centrale avec une ampleur, un soin, une intelligence si complète et si rationnelle des industries qui en étaient l'objet qu'on peut la citer, aujourd'hui encore, comme un modèle du genre. Qu'il soit permis au signataire de ce livre d'oublier le rôle et la part qu'il a eus dans cette entreprise, et les analogues qui suivirent (1). Mais il ne résiste pas au besoin de rendre pleine justice au dévouement, à l'ardeur, au savoir, au talent de la phalange d'éminents collaborateurs qui en assurèrent l'éclat, et écrivirent à cette occasion des rapports de haute tenue et de belle clairvoyance qu'on relit avec autant de plaisir que de profit. L'Exposition avait été divisée en quatre sections logiquement distribuées. La première mettait en évidence — c'était une nouveauté alors — les modèles, les projets modelés par les artistes et non exécutés. Le rapporteur, qui ne fut autre qu'Edmond About, n'eut malheureusement à signaler qu'un petit nombre d'œuvres d'un certain mérite. La seconde section était affectée aux métaux précieux, à l'orfèvrerie, à la bijouterie, la lapidairerie, la joaillerie et l'horlogerie ; ce fut Paul Mantz qui se chargea du rapport, et en fit un petit chef-d'œuvre de critique courtoise, fine et spirituelle. La troisième section était affectée aux métaux usuels, bronze, plomb, cuivre, zinc, fonte de fer décorative, serrurerie d'art, armes de luxe, etc., et la quatrième aux procédés de fabrication, aux métiers annexes pour ainsi dire, tels que la gravure, la ciselure, l'émail, etc. L'architecte Corroyer et l'écrivain René Ménard en furent les rapporteurs. Comme corollaire à son exposition, et pour bien indiquer le but élevé qu'elle poursuivait, l'Union centrale avait institué une série de concours, d'une part entre tous les élèves des écoles de dessin ou d'art décoratif, d'autre part entre les artistes, artisans ou fabricants adonnés aux multiples branches des industries du métal. Le concours entre les écoles mit en valeur des jeunes gens comme Rouillard — futur professeur à l'Ecole nationale des Arts décoratifs — auquel fut décerné un grand prix de voyage de 800 francs ; il donna lieu à un rapport d'Auguste Racinet des plus intéressants, où il était constaté que « le résultat surpassait certainement les prévisions ». Les concours spéciaux entre les artistes, artisans ou fabricants, institués, au nombre de dix-sept pour les maquettes, et pour les œuvres exécutées d'une façon définitive, attestaient notamment qu'aucun des métiers accessoires à l'orfèvrerie n'avait été oublié, et que les sculpteurs, les

(1) Le Comité directeur m'avait fait l'honneur de me choisir comme Président de ces Expositions. (Note de l'auteur.)

décorateurs, les ciseleurs, les planeurs, les repousseurs, les damasquineurs, aussi bien que les émailleurs, les spécialistes de la glyptique, graveurs en creux ou en relief, sur pierre dure, sur coquille ou acier, étaient appelés au même titre et en complète égalité à venir s'y mesurer. Par une innovation ingénieuse, l'Union centrale avait décidé que ses lauréats recevraient non une médaille mais une plaquette honorifique, dans la forme de celles de la Renaissance, mise également au concours et qui ne devrait servir exclusivement que pour cette exposition.



Plaquette du Concours du métal.
(*Modèle de Chédeville.*)

Le sujet était « *la Glorification des Arts du Métal* », *soit par une composition, soit par une figure symbolique*. Ce fut Chédeville, artiste de talent, que les précédents concours entre les écoles de France, institués par l'Union centrale, avaient mis en lumière, qui remporta le prix. Dans une plaquette de forme originale, il avait symbolisé l'Art du métal par une figure élégante appuyée sur une enclume et tenant à la main un plateau de métal précieux rappelant par son décor le plat en étain de Fr. Briot, dont le nom accolé à celui d'Etienne Delaune était gravé sur le cartouche qui le surmontait.

De nombreux concurrents s'étaient présentés. Le grand prix de l'Union centrale, auquel était attribuée une plaquette d'or de 1000 francs, avait été décerné aux auteurs d'une cafetière originale et d'une invention nouvelle en orfèvrerie;



Cafetière, modèle de Carrier-Belleuse.
1er Prix du Concours du métal, en 1880.

(*Orfèvrerie de Broeck et Heintze. — Ciselure de Trotet et Roze.*)

une figure, se détachant en haut-relief sur la forme, venait, par un mouvement gracieux, se rattacher à un rinceau qui formait l'anse. La sculpture était de Carrier-Belleuse. L'exécution était due à la collaboration de quatre ouvriers orfèvres et ciseleurs, MM. Broeck, contremaître orfèvre, et Heintze, orfèvre, H. Trotet, contremaître ciseleur, et H. Roze, ciseleur. Ils s'étaient associés dans ce travail, et avaient pris pour le concours, anonyme jusqu'au jour du jugement, la devise : *l'Union fait le succès.*

C'est à partir de ce moment que commença à renaître dans le public le goût de ces jolies plaquettes dont les artistes du seizième siècle nous ont laissé de si délicieux spécimens. L'initiative de l'Union centrale n'a certainement pas été étrangère à la résurrection de cet art charmant, dont nos modernes médailleurs ont su avec tant d'éclat élargir le domaine. Ce n'aura pas été un des moindres résultats de l'*Exposition du Métal* qui exerça la meilleure influence, autant pour l'instruction des industriels que pour le goût du public : producteurs et consommateurs y trouvèrent leur compte. Des artistes ciseleurs et ornemanistes, inconnus jusque-là, tels que J. Brateau, Joindy, etc., y obtinrent des récompenses qui attirèrent sur eux l'attention. Pour tous les orfèvres, ce fut une excellente leçon de choses.

Une autre tentative préparée soigneusement par la Société de l'Union centrale, et qui aurait pu avoir sur les industries décoratives et en particulier sur celle de l'orfèvrerie une action des plus heureuses, c'était l'*Exposition de la Plante.* Bien que, pour des raisons financières ou autres, on ait dû y renoncer, nous en dirons quelques mots. L'idée première en appartenait à Lucien Falize, un des membres les plus ardents du Comité de l'Union, et qui mit à en rédiger les programmes toute son érudition de lettré, toute son âme d'artiste. Ce ne devait plus être une exposition purement technologique, mais une exposition dont l'art décoratif serait le thème unique et absolu; on ne songeait plus à y appeler les métiers par catégories, mais on voulait les y appeler tous, en écartant seulement les éléments étrangers du sujet principal. Le projet était grandiose, magnifique, la démonstration aurait été à coup sûr infiniment féconde. Voici comment s'exprimait Lucien Falize dans l'exposé de son avant-projet : « On nous accuse de ne pas avoir de style ou de mal appliquer les styles anciens. Il nous paraît que, pour étudier les styles et en retrouver la source, il faut reprendre le modèle d'où presque tous sont dérivés, la *Plante*... C'est la plante qui, dans tous les arts, chez tous les peuples, et dans tous les temps, a servi de type initial : arbre ou fleur, feuille ou graine, fruit ou racine, nous la retrouvons comme principe de forme et de couleur..... Elle est l'origine de toute ornementation, se décompose ou se complique, et, par ses interprétations successives, devient, pour l'architecte et pour le peintre, le céramiste et le tisserand, l'orfèvre et le verrier, une grammaire qui a ses lois, ses traditions et ses règles... Revenons, après avoir vagabondé par tous les chemins,

à la seule étude sage et bonne, à celle que suivaient nos pères, qu'ont suivie tous les peuples, avec leur simple instinct, leurs traditions, leur religion, leur goût..... Il faut apprendre l'ornement d'après nature, comme on apprend à peindre et à modeler d'après le modèle vivant (1). » Et Falize traçait ainsi les grandes divisions de l'exposition projetée : dans la première partie serait la Plante vivante, c'est-à-dire tous les végétaux, arbres, arbustes, fleurs, etc., qui peuvent servir de modèles aux artistes et que les plus habiles pépiniéristes auraient groupés le plus pittoresquement possible. Dans une seconde partie, on aurait vu la *Plante dans les industries d'art*, c'est-à-dire des objets exécutés dans les différents métiers, avec huit divisions principales, les métaux, la terre, le verre, le papier, etc..... Une troisième partie aurait été consacrée également et parallèlement aux produits de l'industrie, mais uniquement aux œuvres d'artistes, peintures décoratives, dessins, modèles, maquettes. La quatrième partie aurait été réservée aux écoles, aux copies de la plante vivante et son interprétation dans sa décoration. Enfin la cinquième partie aurait compris une merveilleuse exposition rétrospective de chefs-d'œuvre classés avec méthode. Cette manifestation, unique dans les fastes de l'art, devait être organisée pour les années 1891 et 1892. Malheureusement les difficultés matérielles furent telles qu'en dépit de tous les efforts du comité de l'Union centrale, il fallut y renoncer.

« Entretenir en France la culture des arts qui représentent la réalisation du Beau dans l'Utile », voilà quelle était en somme la partie la plus importante du Programme des fondateurs de l'Union. Nombreux encore une fois étaient les problèmes à résoudre, et épineux les obstacles à surmonter. L'abolition des Corporations en 1789 avait bouleversé les conditions du travail, et un des défauts les plus graves du nouvel état de choses était peut-être le manque d'équilibre, dans la plupart des ateliers, entre l'élément *artiste* et l'élément *industriel*, celui-ci arrivant fatalement à primer presque toujours celui-là. Mais comment remonter un pareil courant, dont la force croissante tendait de plus en plus à entraîner l'activité universelle dans le monde moderne? Sans nous faire illusion sur les difficultés de l'entreprise, nous pensâmes qu'il était urgent, en tout cas, d'essayer de rendre plus étroite, plus familière, plus facile, la collaboration de l'artiste et du fabricant, de favoriser l'accord des efforts et des intérêts de l'un et de l'autre, en un mot d'associer la pensée de celui qui conçoit l'œuvre d'art à l'expérience de celui qui l'exécute. C'est pourquoi l'Union centrale institua, à côté de ses expositions technologiques, les concours dont nous avons parlé, et qu'elle multiplia, en restant fidèle à ce principe que les projets primés, les maquettes d'artistes récompensées devaient subir l'épreuve de l'exécution définitive. En 1893, un de

---

(1) Une Exposition de la Plante : Projet présenté au Conseil de l'Union centrale par Lucien Falize dans la *Revue des Arts décoratifs*, tome XI, pages 1 et suivantes.

ces concours fut consacré à un objet d'orfèvrerie : il comportait l'exécution d'une coupe, ustensile qui avait été jadis l'orgueil des tables somptueuses dans les festins royaux, les dîners de corporations, et dont l'époque contemporaine semblait avoir perdu l'usage, en France tout au moins. Ainsi que le disait Lucien Falize, le promoteur du concours, est-ce que ce n'était pas pour l'Union une aimable tentative que de provoquer la mode à faire revivre ces vases de métal sur lesquels l'art et la fantaisie se peuvent exercer de cent manières, coupes d'or, gobelets d'argent, calices aux bosses rutilantes, aux fines ciselures, que l'émail



Gobelet de Mouchon.
1er Prix du Concours de l'Union centrale de 1893.



Vase de Lalique.
2e Prix du Concours de l'Union centrale de 1893.

et le burin ont tant de moyens de décorer? Cent cinquante-neuf projets de coupes furent présentés par les concurrents. Le premier prix (1500 francs) fut attribué par le Jury à M. Mouchon pour un gobelet de forme simple, d'une ornementation harmonieuse et délicate; le deuxième prix (500 francs) à M. René Lalique, pour une sorte de calice, d'une originalité très grande, et qui faisait présager la renommée à laquelle allait bientôt atteindre le brillant artiste. « Ce vase », disait le rapporteur, M. de Fourcaud, « ce vase d'un type religieux, atteste en son ingé» nieux décor, en sa facture libre et nette, un talent sûr de soi. » Le concours entre les élèves des écoles révéla, d'autre part, quelques jeunes talents : le premier prix (500 francs) fut décerné à M. Rudnicki, qui depuis s'est fait un nom comme dessinateur. Il avait envoyé le projet d'un vase en émail, trop luxueux à vrai dire et rappelant l'art oriental, mais d'une belle coloration, et d'un pittoresque arrangement avec de petits oiseaux ouvrant des becs d'affamés. D'une façon générale,

les résultats du concours furent très appréciés des connaisseurs, et ce n'est pas sans plaisir que nous évoquons le souvenir de ce petit tournoi auquel prirent part avec entrain, et non sans profit pour les orfèvres, des artistes de réelle valeur.

C'est par des efforts de ce genre, répétés incessamment, que la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs arrivait à exercer une influence incontestable sur le goût du public. Insensiblement, par les expositions, son jugement se formait, s'affinait; quant aux concours, tels que celui que nous venons de rappeler, il est évident que le bénéfice n'en pouvait être immédiat; mais c'était une bonne semence qui ne devait pas être inutile; dans ces sortes de manifestations en commun, rien ne se perd; les idées se propagent et enrichissent tous les concurrents, les triomphateurs aussi bien que les vaincus. L'audace des uns stimule la timidité des autres; la critique elle-même s'éclaire entre les extrêmes, prend même conscience des directions à suivre, et peu à peu se dégagent les voies de l'avenir.



Le Chêne brisé.
Devise de l'Union centrale des Arts décoratifs.



Naïade sur un dauphin, d'après Blondel.

CHAPITRE HUITIÈME

La Troisième République

(de 1889 à 1891)

L'Exposition Universelle de 1889. — Les Maîtres Orfèvres à la fin du dix-neuvième siècle : André Aucoc, Armand-Calliat, G. Boin, Brateau, Cardeilhac, Christofle, Debain, Falize, Fannière, E. Froment-Meurice, Poussielgue, G. Odiot.



Mesurer l'espace parcouru depuis le commencement du dix-neuvième siècle en faisant la revue de tous les arts qui transforment la matière, relier, chapitre par chapitre, le gros livre des Expositions Universelles, tel était le programme que l'Union Centrale allait tenter de réaliser dans les trois expositions qui devaient se succéder après l'Exposition des Arts du Métal.

C'est ainsi que dans les expositions des industries d'art moderne, auxquelles étaient annexées des expositions rétrospectives correspondantes, les industriels,

les artistes, le public, furent appelés à examiner, étudier et admirer les merveilles des Arts du Bois et de la Pierre; des Arts du Papier; du Tissu et de l'Ameublement; les Arts du Feu: la Terre et le Verre.

L'Union Centrale préparait ainsi nos industries à soutenir dignement le renom de la France, dans les arts du décor à l'Exposition qui allait s'ouvrir en 1889, pour commémorer une date qui avait ouvert au monde de nouveaux horizons.

L'art de l'orfèvre y brilla d'une façon incomparable. La Direction de l'Exposition avait donné aux orfèvres une place d'honneur au centre du Palais; on trouvait dans la grande nef, à droite, l'exposition des orfèvres, à gauche, celle des bijoutiers, faisant pendant à celle des orfèvres. Ils étaient là, placés en tête des autres métiers, occupant, dans cette magnifique revue du travail, le premier rang comme autrefois, au temps des rois, dans les cérémonies publiques. Dans un cadre superbe, M. Lorain, l'habile architecte de la classe de l'Orfèvrerie, avait édifié une série de salons ingénieusement décorés, où chaque exposant avait pu présenter ses produits d'une manière attrayante. Une grande porte monumentale, qui s'ouvrait sur la nef principale, donnait accès dans la galerie, rappelant par sa décoration les matières précieuses et les procédés si variés qui la mettaient en œuvre. Dans une niche, un grand vase en bronze argenté se détachait sur une draperie bleue et or. On ne pouvait mieux faire.

Si les bâtiments qu'on élève dans les expositions sont destinés à disparaître, ne laissant qu'un souvenir éphémère dans l'esprit de ceux qui les ont visités, il n'en est pas de même des œuvres qu'ils ont abritées, surtout lorsqu'elles ont été décrites, discutées et commentées dans un rapport comme celui que Lucien Falize rédigea à la suite de 1889.

Ce rapport, un des plus remarquables qui ait été écrit sur l'orfèvrerie française à la fin du dix-neuvième siècle, restera comme le témoignage le plus éloquent de la vitalité d'une industrie toujours au premier rang. Nous ne saurions mieux faire, pour en tracer un tableau fidèle, que de lui en emprunter les parties les plus saillantes qui raviveront les souvenirs de ceux qui auraient pu l'oublier. En cela, nous croyons rendre un hommage à un homme que nous avons beaucoup connu, que nous avons aimé, dont les goûts se rapprochaient des nôtres, dont les aspirations vers l'art étaient les mêmes, et qui, dans les Conseils de l'Union Centrale, soutenait avec nous le bon combat pour le perfectionnement de nos industries.

D'ordinaire, les rapports qu'on fait après une Exposition dorment dans une obscurité profonde. Il est bon d'en recueillir les éléments et d'en rééditer les documents qu'ils contiennent et les observations judicieuses d'un maître qui connaît bien les ressources de son métier, et sait en parler en artiste et en lettré. C'est ce que nous allons faire.

En France, l'orfèvrerie continuant une tradition ininterrompue qui va des

premiers temps de notre histoire jusqu'à nos jours, et qui s'est relevée si rapidement des entraves apportées dans sa marche par la crise révolutionnaire, a gagné au dix-neuvième siècle, en force, en science, en confiance, ce qu'on aurait pu croire qu'elle avait perdu dans ces temps troublés, parce qu'elle a su garder des adeptes fidèles, se perpétuant dans les mêmes familles et s'attachant à maintenir la dynastie des maîtres qui l'avaient illustrée.



Ostensoir composé par Corroyer.
(*Orfèvrerie de Poussielgue.*)

« L'orfèvrerie est un art noble, une industrie riche et puissante, un commerce florissant qui, malgré la diffusion des fortunes, s'étend, s'épanouit et se développe avec les ressources de la science, en apportant les jouissances du luxe dans toutes les classes de la société, constituant à la fois un bien-être et une épargne. » C'est ainsi que s'exprimait Lucien Falize ; nous aimons à le répéter avec lui, et nous continuerons à le suivre dans le tableau que nous allons dresser, de l'orfèvrerie française en 1889.

« L'orfèvrerie religieuse tient au sol de la France, dit-il, comme la flore de pierre qui s'épanouit sur les murs de nos cathédrales. Elle est une émanation directe de l'architecture qui, dès le douzième siècle, fait de l'art français un modèle achevé de grâce et de force. » Puis, rappelant les transformations qu'elle a subies depuis les ateliers d'orfèvres travaillant à l'ombre des cloîtres, jusqu'à ceux qui, des bords de la Meuse aux montagnes du Limousin, propageaient les œuvres françaises, il constatait que si l'Italie et l'Allemagne avaient des ateliers fameux, si elles possédaient des artistes éminents, elles subissaient cependant la mode de France.

L'Eglise resta longtemps fidèle au style gothique et ne céda plus tard à des influences nouvelles qu'à l'aube de la Renaissance, pour trouver d'autres formules restées bien françaises. Richelieu avec Ballin, puis Louis XIV avec Germain, Louis XV avec Meissonnier, se conformèrent au goût qui s'imposait aux dix-septième et dix-huitième siècles, comme sous l'Empire, Biennais, Odiot et

Cahier se plièrent au goût dominant de l'époque; il faut attendre le milieu du dix-neuvième siècle pour la voir retrouver, sous la savante direction des architectes diocésains, la tradition longtemps perdue, et refaire le mobilier des églises en rapport avec les murailles de l'édifice.

Nous retrouvons, en 1889, Poussielgue, toujours vaillant, toujours à la tête de son industrie; nous avons dit déjà comment il s'était formé au contact des archéologues en possession de l'art chrétien, le P. Martin, Dusommerard, Didron, le R. P. Cahier; nous avons dit de quel secours avaient été pour lui des architectes éminents comme Viollet-le-Duc, Questel, Boeswilwald, Ballu, Corroyer, et les œuvres de haute tenue dont il avait meublé les églises dans le monde chrétien, sous leur direction.

En façade sur la grande nef, son exposition se développait en retour dans la galerie des orfèvres, et le nombre de vases sacrés, d'encensoirs, de reliquaires, de crosses, de lampes, de chandeliers harmonieusement disposés sur les estrades, témoignait de son goût et de la recherche apportée à leur exécution.

L'ostensoir monumental de Notre-Dame des Brébières, dont l'architecte Duthoit avait fait le dessin, et le sculpteur Delaplanche modelé la figure *La Vierge aux Brebis*, était une pièce de grande dimension et d'un puissant effet décoratif. Tout autre était l'ostensoir dont Corroyer avait composé la forme, et dont les lignes s'arrangeaient ingénieusement sur un profil bien accusé. Il y avait aussi de bonnes copies classiques, comme le calice de saint Remi de Reims, le calice du Trésor d'Oignies, et le joli calice du quinzième siècle que garde le Trésor d'Aix-la-Chapelle. Mais la pièce capitale de son exposition était le grand autel de bronze doré de l'église de Saint-Ouen de Rouen, inspiré du quatorzième siècle, comme la flèche de l'église; de grande dimension, il avait 11 mètres de hauteur, l'ordonnance en était belle, les lignes pures, la silhouette légère, hardie. C'est d'après les dessins de l'architecte du gouvernement, M. Sauvageot, qu'il avait été exécuté. Ce n'était pas un pastiche d'une œuvre ancienne, mais une inspiration de l'art du quatorzième siècle qui s'harmonisait avec l'architecture du monument et gardait l'aspect religieux.

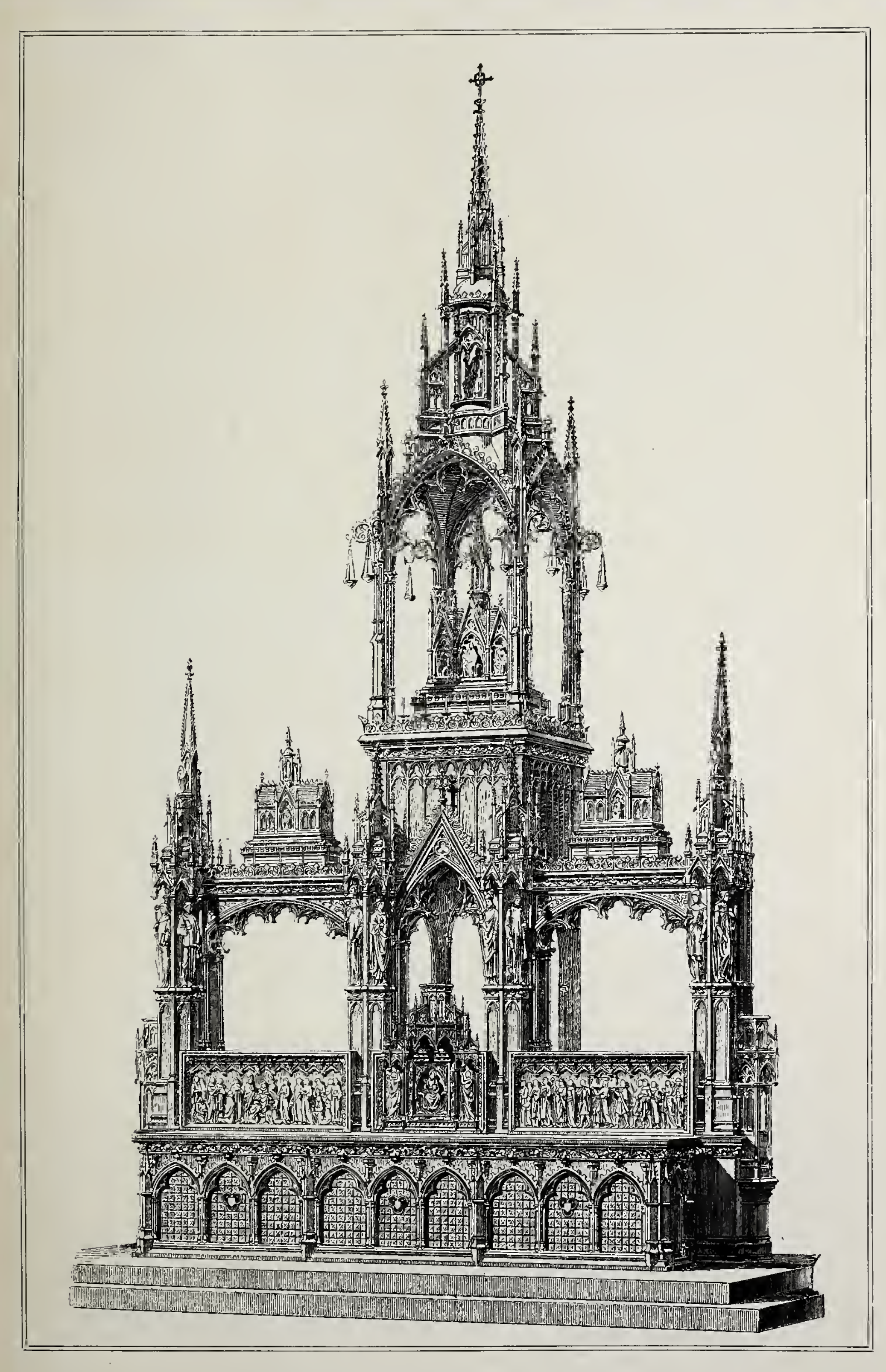
Tout autre était l'exposition d'Armand-Calliat. Ce ne sont pas les grands ensembles qu'il affectionne; amoureux du détail, il se complait aux délicatesses de la forme, de la ciselure et de l'émail. Il travaille pour le regard du prêtre qui tient en mains les objets du culte, et, comme un trésor, les confie à la garde des vitrines de la Sacristie.

Nombreuses étaient les pièces de petite dimension qui montraient la maitrise de l'orfèvre délicat qu'était Armand-Calliat; il s'inspire des dogmes du catholicisme et traduit ses croyances et ses légendes avec la foi d'un chrétien et l'âme d'un poète. Rien de plus parfait que la chapelle qu'il a exécutée pour Mgr Gonthe-



Ostensoir monumental de Notre-Dame des Brébières, à Albert (Somme).

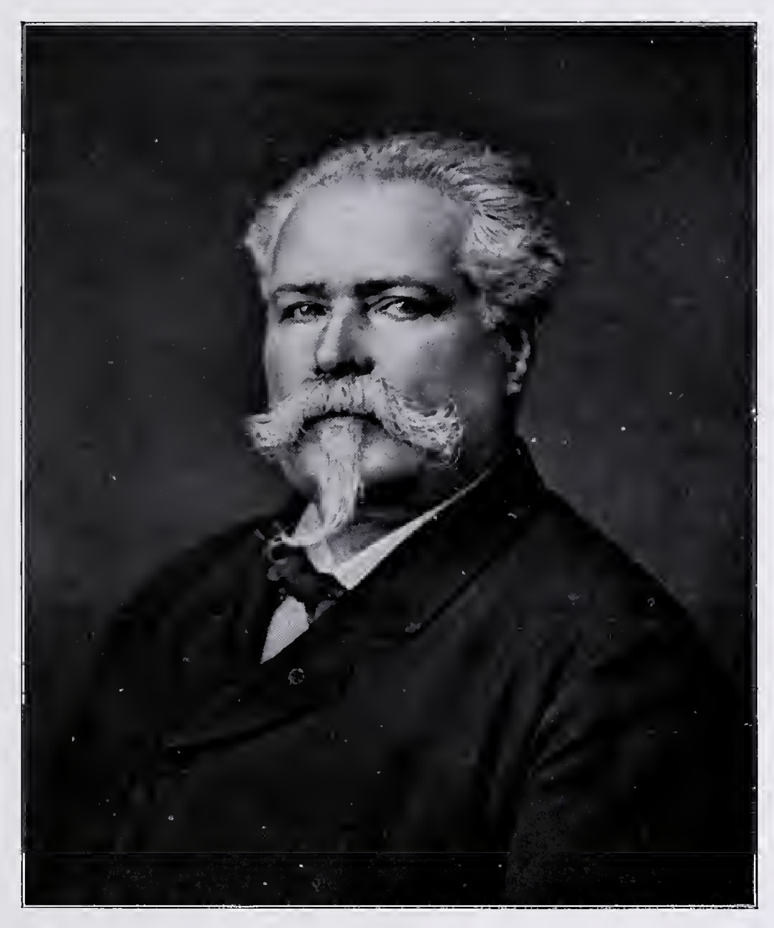
(*Architecte, Duthoit. — Sculpture de Delaplanche.*)
(*Orfèvrerie de Poussielgue.*)



Autel en bronze doré de Saint-Ouen de Rouen.
(*Architecte, Sauvageot. — Orfèvrerie de Poussielgue.*)

Soulard, archevêque d'Aix, comme le reliquaire de saint Bernard de Menthon qui, pour n'être qu'une restitution archéologique, n'en est pas moins l'œuvre d'un orfèvre de notre temps.

Son goût, ses idées, devaient se rencontrer avec celles de Charles Lameire, le peintre qui avait exposé en 1867 les cartons d'une peinture décorative, le *Catholicon,* qui l'avait frappé. Il avait exécuté, d'après la composition du peintre,



A. ARMAND-CALLIAT
(1822-1901).

le ciborium qu'il avait rêvé : debout sur quatre colonnes de marbre, quatre anges aux ailes déployées, constellées d'émaux et de gemmes, devaient tenir un voile qui, gonflé comme une coupole azurée, aurait abrité l'autel et le Saint des Saints. Réduit par l'orfèvre aux dimensions d'un reliquaire ou d'une monstrance, il résumait toute la technique de l'artiste. Offert, en 1888, au pape Léon XIII, à l'occasion de son Jubilé, puis donné par lui à la basilique de Montmartre, il est aujourd'hui à Paris.

Mais, la pièce la plus importante de l'exposition d'Armand-Calliat, était le reli-

quaire que Mgr Lavigerie lui avait commandé pour la cathédrale de Carthage où repose le cœur de Saint Louis. L'orfèvre a été bien inspiré; il a emprunté à la Sainte-Chapelle sa forme absolument exacte, et reproduit l'œuvre délicate, le véritable bijou d'orfèvre que fit Pierre de Montereau, et dont la flèche élégante s'élance à Paris au-dessus du Palais de Justice, dans une superbe envolée; c'est le reliquaire où reposera le cœur du saint roi. Il est d'or et d'émail et s'élève vers le ciel comme une apparition; deux anges agenouillés le portent sur leurs bras tendus; ils sont beaux comme des femmes, nobles comme des preux, forts comme des héros, ces anges aux grandes ailes, revêtus de l'armure des croisés, et qui tiennent en mains le sceptre et la couronne d'épines.

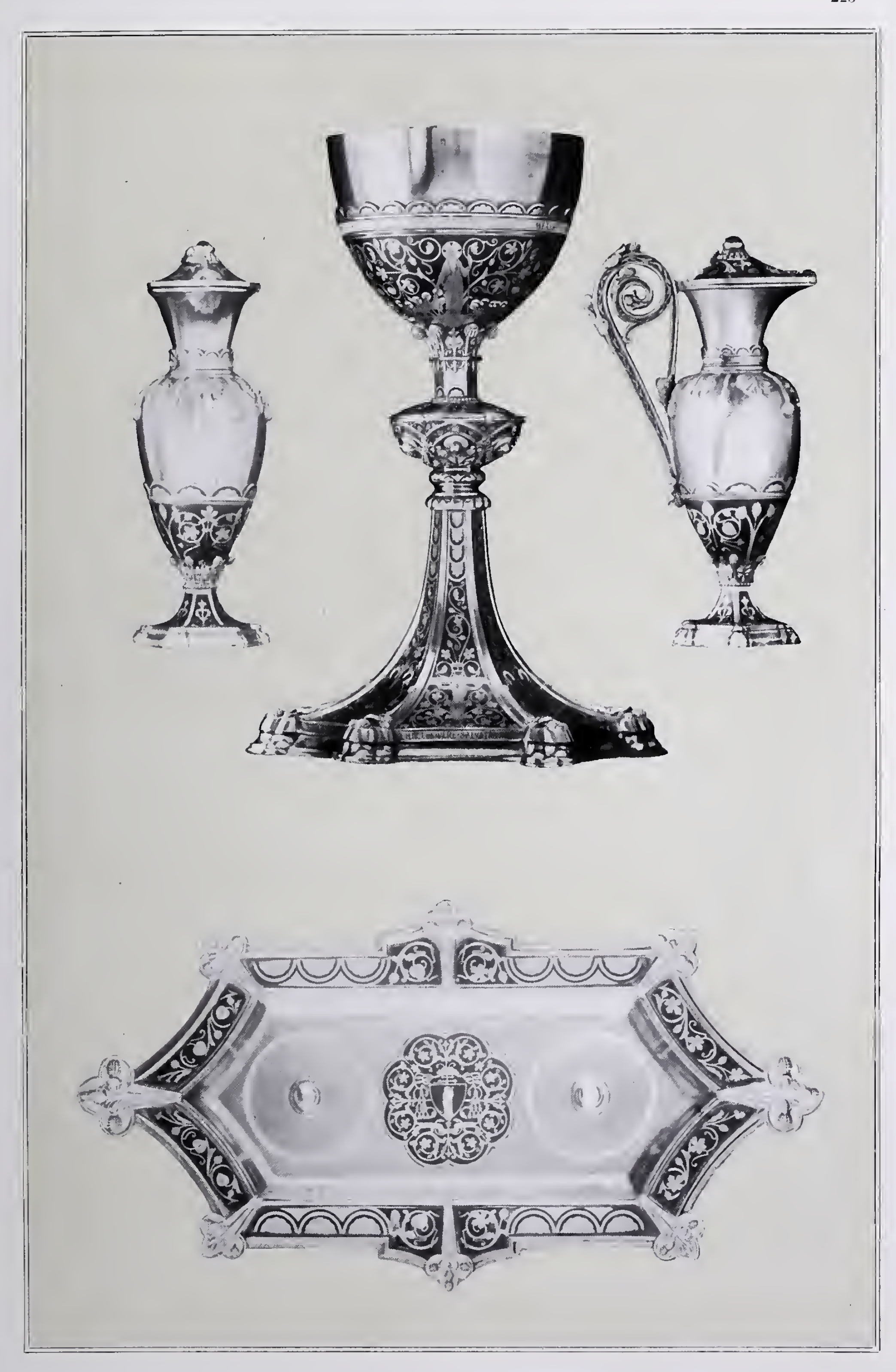


Croix processionnelle de Mgr Goulhe-Soulard.
(*Orfèvrerie d'Armand-Calliat.*)



Crosse de Mgr Goulhe-Soulard.
(*Orfèvrerie d'Armand-Calliat.*)

Ce qui ressortait de cette exposition, c'était une souplesse d'invention, une facilité à traduire la pensée chrétienne, une ingéniosité à modifier les thèmes vieillis et une audace à tout oser comme



Chapelle de Mgr Gouthe-Soulard.
(*Orfèvrerie d'Armand-Calliat.*)



Reliquaire du cœur de saint Louis, à Carthage.

(*Orfèvrerie d'Armand-Calliat.*)

forme et comme couleur. Armand-Calliat a été un novateur en orfèvrerie ; peut-être s'est-il fait, sans le chercher, le champion de ce style nouveau que l'on réclame, au moins l'a-t-il fait avec sagesse et un goût bien personnel.



Ciborium offert à Sa Sainteté Léon XIII.
(*Modèle de Ch. Lameire. — Orfèvrerie d'Armand-Calliat.*)

Le rapport citait encore MM. Trioullier frères qui, s'ils n'avaient pas l'universelle renommée de Poussielgue, ni la précieuse recherche d'Armand-Calliat, tenaient une place des plus honorables, et présentaient des œuvres de valeur. Ils exposaient deux autels importants, l'un destiné à Notre-Dame de Rouen, exécuté comme celui de Poussielgue, sur les dessins de l'architecte Sauvageot ; l'autre,

de style roman, destiné à l'église de Merville (Nord), exécuté sur les dessins de l'architecte, M. Cordonnier. Tous deux semblaient perdus dans la grande nef; tout autre doit être l'effet en place dans le demi-jour des cathédrales. Nombreuses étaient les châsses, les calices, les crosses, dont les architectes : Lisch, Ballu, Boeswilwald, Viollet-le-Duc, lui avaient donné les dessins et pour l'exécution desquels l'orfèvre avait montré toute son expérience du métier.

Candélabre Louis XV, d'après Meissonnier, exécuté pour M. Gunsbourg.
(*Orfèvrerie d'Odiot.*)

Beaucoup d'autres orfèvres français qui travaillaient pour l'Eglise auraient pu figurer honorablement à l'Exposition, et le rapporteur regrettait de n'y point trouver les œuvres de Bachelet, qui eut son heure de célébrité, ni celles de Chertier qui, distrait par l'exécution d'œuvres importantes, n'avait pu les terminer à temps et n'avait pas exposé.

Si nous avons parlé de l'orfèvrerie d'église tout d'abord, c'est qu'elle tenait la première place alors que la monarchie française commençait à se constituer, et qu'avant d'orner la table du prince, on cherchait à décorer la maison de Dieu. L'argenterie civile était un luxe, mais elle constituait en même temps, avec les bijoux d'or et les joyaux, l'épargne et le trésor; aujourd'hui, elle est un besoin, et la consommation s'en est accrue rapidement.

Au commencement du siècle, les orfèvres n'apportaient pas un couvert d'argent à l'Exposition de l'an VI; à l'Exposition du Centenaire, plus de 100000 kilogrammes d'argent avaient été présentés au bureau de la Garantie, dont les deux tiers avaient été convertis en couverts.

En inscrivant le nom d'Odiot en premier, nous ne faisons que rendre hommage à un nom célèbre. Gustave Odiot est le digne continuateur d'une dynastie d'orfèvres, il a le droit de prendre part à la fête ; c'est son centenaire à lui qu'on célèbre. Nous avons dit, de Claude et Charles Odiot, la part qu'ils avaient eue au commencement du siècle dans la renaissance de l'art de l'orfèvre. Nous allons retrouver avec le dernier survivant, le même souci, le même respect des traditions de cette maison illustre ; on a pu s'étonner de ne pas trouver chez elle les mêmes efforts d'invention qu'on remarquait chez les nouveaux venus, moins riches et plus jeunes, elle s'attarde à son passé et s'attache à ses traditions.

C'est que l'immense choix de ses modèles est une force, c'est parfois un embarras ; mais comment s'en plaindre lorsque l'exécution est toujours si parfaite, et doit-on regretter l'exemple que donne cette maison et la sagesse dont elle fait preuve.



Candélabre de style Louis XVI.
(Orfèvrerie d'Odiot.)

Le service qu'Odiot avait exécuté pour Mme Léopold Goldschmidt nous ramène au temps du premier Empire ; c'est la même rigidité, mais c'est aussi la même tenue et la même savante exécution que cette adaptation des anciens modèles de Claude Odiot. Les admirables candélabres qu'il fit pour M. Gunsburg sont une interprétation d'un dessin de Meissonnier, et les candélabres de style Louis XVI, à têtes de béliers empreints des éléments décoratifs de l'époque, sont deux modèles du genre. Toutes ces pièces avaient été ciselées par Diomède, l'artiste qu'Odiot avait eu l'heureuse inspiration de s'attacher et qui est resté toute sa vie son collaborateur attitré,

Parmi les œuvres que cet artiste a exécutées nous ne pouvons laisser passer inaperçu le joli service à thé, en vermeil de style Louis XVI, qui avait été présenté par Odiot à l'Exposition de 1867 et que nous retrouvions là; il donne la mesure exacte de la grande habileté que possédait Diomède à manier le ciselet.

D'Odiot nous citerons encore un joli service à thé, en argent doré de style persan, dont la forme élégante est un charme pour les yeux; une série de pièces d'usage



Service à thé Louis XVI, en vermeil, à bas-reliefs.
(*Sculpture de Gilbert. — Ciselure de Diomède.*)
(*Orfèvrerie d'Odiot.*)

de façon irréprochable, voilà de la réaction contre les formes anglaises qu'on leur reprochait jadis, et on était heureux de ce retour des plus francs vers les sources françaises.

M. Gustave Odiot, membre du jury, était hors concours. Lucien Falize l'était aussi; rapporteur, il était chargé de résumer l'opinion de ses collègues; mais allait-il, par une réserve et une discrétion de circonstance, passer sous silence la part importante qu'il avait prise à l'Exposition, et laisser ignorer la place honorable qu'il occupait parmi ses confrères. Ses collègues ne l'ont pas voulu,

et ils lui ont demandé de parler en toute franchise ; ils ont eu confiance en son honnêteté d'orfèvre, et sa bonne foi d'artiste, pour croire qu'il ne serait pas plus complaisant pour lui que pour d'autres.

C'est donc à lui que nous emprunterons son opinion sur lui-même : « La mai-
» son Falize n'a pas un passé lointain ; elle date de 1838, et a été créée par mon

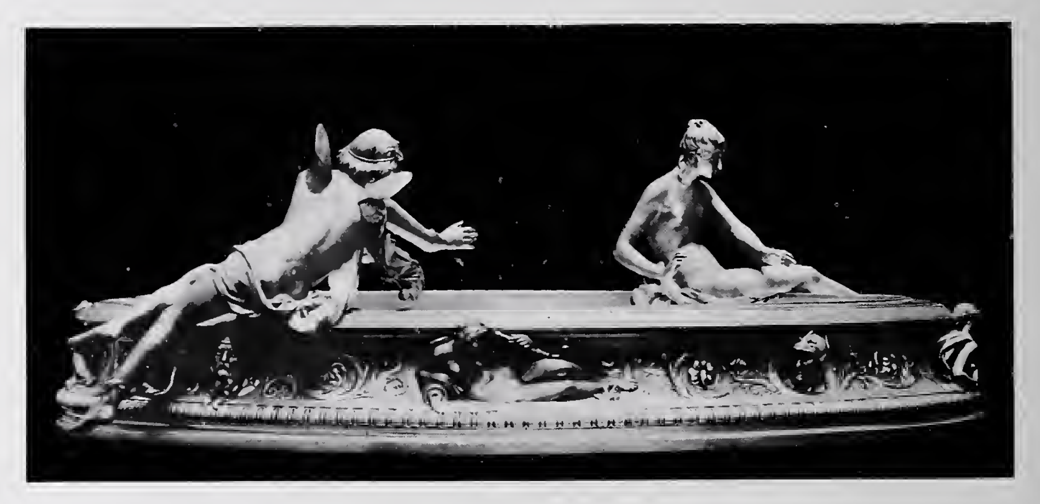


Lucien FALIZE
(1839-1897).

» père Alexis Falize ; il a joué dans son métier un rôle important, y laissant la
» réputation du plus habile dessinateur. En outre, il a contribué, sous l'anonymat
» du fabricant, à la fortune et à la réputation de plusieurs de ses confrères mar-
» chands. On récompensait plus souvent, alors, l'éditeur que l'auteur véritable,
» mais depuis, les Expositions ont considérablement gagné en sincérité ; si
» quelques marchands accrochent encore leur enseigne au Champ de Mars, la plu-
» part restent dans leur boutique, et n'osent plus prétendre à des récompenses
» qu'ils n'ont pas méritées.

» Notre atelier n'est pas, à vrai dire, un atelier d'orfèvre; on y fait de tout,
» des bijoux, des émaux, des pièces d'art et des joyaux : ce qu'on y fait de
» moins, c'est la vaisselle, et nous avons recours, pour les ouvrages de tour et
» de marteau, à d'habiles façonniers qui travaillent au dehors comme nos cise-
» leurs. C'est pourquoi nous n'avons rien dit de quelques services à thé, de cafe-
» tières arabes et de certains modèles qu'on aurait pu citer. Nous n'indiquons que
» pour mémoire la riche garniture de toilette en vermeil que nous avons faite
» pour le mariage de la princesse Lætitia, et le grand plateau d'argent à bordure
» de céleri qu'a acquis le Musée des Arts décoratifs.

» Nous indiquerons plus volontiers quelques pièces de surtout qui ont toutes

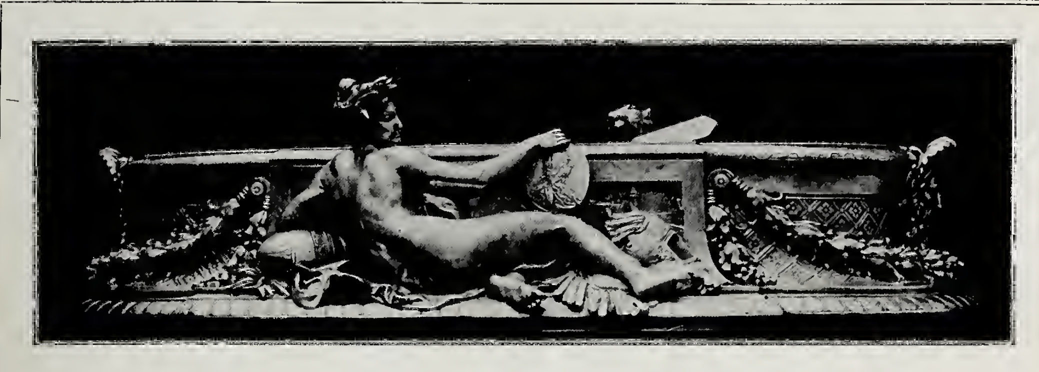


Corbeille de table : Flore et Zéphyr, à bas-reliefs.
(*Composition de Chédeville. — Orfèvrerie de L. Falize.*)

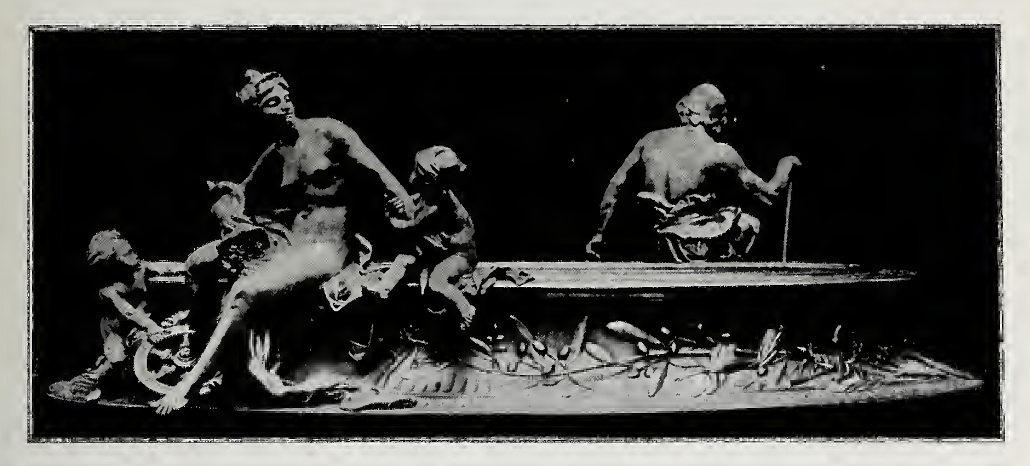
» un caractère bien déterminé. La table offre à l'orfèvre un charmant prétexte à
» déployer toutes les ressources de son art. Il faut éviter les lourdes et solennelles
» architectures où des figures s'étagent en des équilibres imprévus, ou font d'im-
» posantes pyramides, il faut chercher du pittoresque. Si la figure humaine se
» mêle aux fruits, aux fleurs, aux cristaux, aux lumières, ce doit être par une
» fantaisie spirituelle et vivante, comme si des génies familiers prenaient corps
» pour descendre au milieu du repas, et animer la fête.

» Ainsi avons-nous essayé de faire pour la corbeille à fleurs que nous avait
» commandée M. Gustave Péreire. C'est une vasque ovale ornée de ciselure et de
» bas-reliefs florentins ; sur le bord du bassin, une svelte figure de femme est
» assise : c'est Flore; elle semble aspirer le parfum des plantes, tandis que glis-
» sant d'un vol léger, Zéphyr vient vers elle la caresser d'un souffle. C'était Ché-
» deville qui avait poétiquement rendu la scène qu'Ovide a décrite.

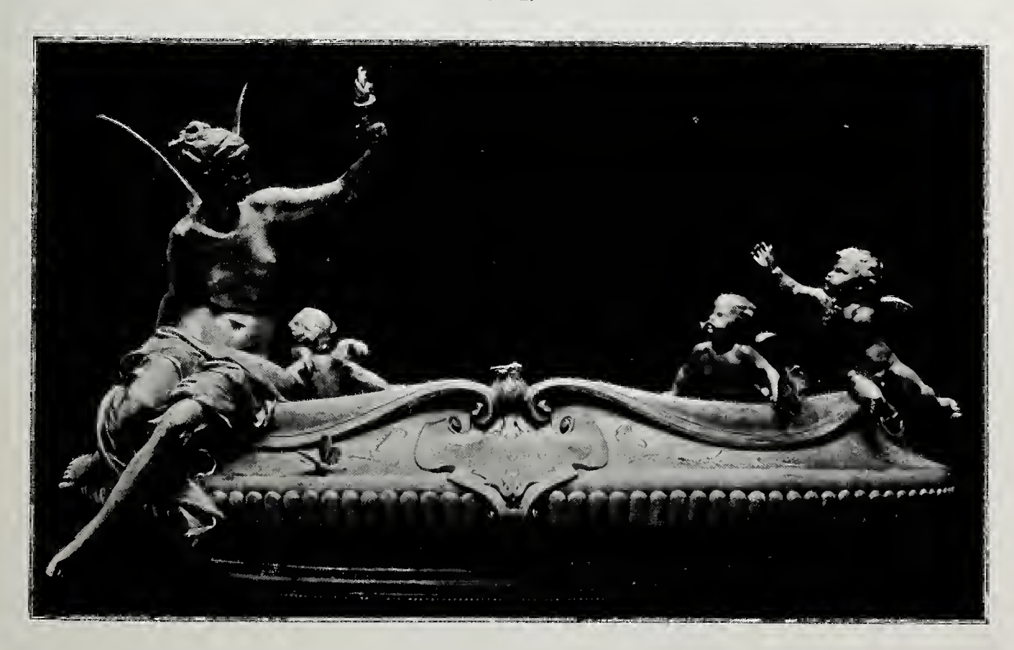
» C'est un thème plus sérieux que nous avions donné à M. E. Barrias, quand
» nous est venue la commande d'un surtout de table pour un maître de forge.



N° 1.



N° 2.



N° 3.

N° 1. — Prix de course de Chantilly : La Seine et l'Oise. — (*Modèle de Barrias.*)
N° 2. — Jardinière : La Forge. — (*Modèle de Barrias.*)
N° 3. — Prix de course : Corbeille de table.

(*Orfèvreries de L. Falize.*)



Testimonial offert à l'architecte E. Corroyer.
(*Modèle d'Aimé Millet. — Orfèvrerie de L. Falize.*)



La Gallia.

(Sculpture chryséléphantine.)
(Modèle de Moreau-Vauthier. — Orfèvrerie de L. Falize.)

» Nous avons enlacé des branches de chêne et d'olivier autour de la vasque d'ar-
» gent, et nous avons assis sur les bords un forgeron de la Loire, trapu, robuste,
» sorte de cyclope moderne, ayant à ses pieds la roue qui court sur les rails de
» fer; de l'autre côté, la Fortune, nue, gracieuse, que des enfants retiennent
» captive, tandis qu'un autre enfant lui dérobe la roue sur laquelle elle pose son
» pied fin. Mais les figures d'argent ne sont pas toujours faites pour la nappe d'un
» festin. Barrias nous a modelé une *Psyché* qui a été donnée en prix par le Jockey-



Prix de course de yachts : Baromètre en argent et émail.
(*Orfèvrerie de L. Falize.*)

» Club en 1881, et Deloye a fait la jolie statuette du *Page* qu'a gagnée, deux ans
» avant, le cheval de M. Maurice Ephrussi. Pour un architecte de nos amis, nous
» avons exécuté en argent, en or, en jaspe et en lapis, le testimonial dont Aimé
» Millet avait sculpté le modèle. Une femme suspend à l'autel de Minerve l'équerre
» et le compas. Cette figure est une des plus jolies qu'ait conçues l'auteur de
» l'*Ariane* et du *Vercingétorix*.

» Les seuls thèmes qu'on propose à l'orfèvre sont des prix de courses et de
» régates. Il devient assez difficile de renouveler ces modèles. Nous avons, pour
» notre part, essayé de symboliser par la sculpture et l'émail peint, *la Pluie et le
» Beau Temps,* dans un baromètre d'argent offert en prix aux Régates de Nice.
» Pour la Société des Steeple-Chase, nous avons composé un grand cartel d'ar-

» gent de style Louis XIV, dont Quinton a modelé le sujet : *le Jour et la Nuit.*
» C'est à Barrias que nous avons demandé les deux figures qui décorent la grande
» jardinière que le baron G. de Rothschild nous avait commandée pour le Jockey-
» Club. Nous avons voulu qu'il y représentât la Seine et l'Oise. Les figures en
» haut-relief s'enlèvent sur des fonds où sont sculptés en arrière-plan les paysages
» de Longchamps et de Chantilly, pour symboliser les champs de courses favoris
» des sportmen français. »

L. Falize cite encore d'autres pièces exécutées pour des amateurs étrangers : deux horloges faites comme des bijoux, l'une pour Lady Scott, l'autre pour M. Alf. Morrisson, où l'or, l'émail et l'ivoire tenaient la plus grande place. Nous ne nous attarderons pas à les décrire, et nous voulons arriver à la maîtresse pièce de son Exposition à laquelle l'ivoire, les montures d'orfèvrerie, les damasquines, les ciselures et les chaudes colorations des patines, donnent un accent très personnel. C'est la *Gallia* dont on a tant parlé, pendant et après l'Exposition. « C'est
» dans notre atelier que s'est faite entièrement l'exécution de la *Gallia*, et notre
» principal collaborateur, c'est l'artiste qui a modelé la figure et taillé l'ivoire
» avec tant de bonheur, M. Moreau-Vauthier. Ce bloc d'ivoire phénoménal était
» déjà précieux par sa rareté et ses dimensions, avant de devenir l'admirable
» morceau de sculpture qui nous avait séduits, et que nous avons voulu habiller
» d'or; nous avons obéi à un sentiment tout personnel en faisant de cette guer-
» rière un peu triste et dédaigneuse, mais fière, résolue, indomptable, une *Gallia.*
» Nous l'avons voulue telle qu'elle est, avec le casque et la cuirasse, avec les
» nuances assourdies de l'or, les damasquines du fer, le cuivre rougi, les mailles
» d'argent, et le public nous a donné raison. Ce buste d'orfèvrerie a produit une
» impression très profonde sur ceux qui l'ont vu; c'était l'œuvre la plus osée, le
» morceau le plus décoratif, et nous avons senti vibrer si réellement l'âme de la
» foule, que nous avons refusé l'offre d'un étranger; nous étions prêts à céder à
» l'Etat la *Gallia républicaine*, on la voulait au Louvre, à l'Elysée; française, on la
» voulait à Chantilly. Elle est restée dans notre atelier, n'ayant pas voulu changer
» son nom pour symboliser une autre nation que la France. Ce buste marque un
» retour à la sculpture chryséléphantine, au mélange de l'ivoire et des métaux pré-
» cieux, comme Simart l'avait essayé pour le duc de Luynes avec Duponchel. Ce
» n'est pas seulement l'ivoire qui s'allie au métal, c'est la pierre dure, ce sont les
» gemmes, et le lapidaire est un de nos plus utiles ouvriers. » Falize avait bien fait d'attendre; l'Etat français l'a achetée en 1892; elle est aujourd'hui au Luxembourg.

L'émail attirait Falize; ses études dans les musées d'Europe lui avaient révélé toutes les ressources de cet art charmant, et il avait montré, en 1889, le parti que son goût et son habileté en avaient tiré.

Dans un vase, Sassanide « ressuscitant l'art assyrien », il avait introduit tous les procédés de l'émail, l'émail cloisonné, l'émail champlevé, l'émail à taille



Coupe d'or émaillé - exécutée pour l'union centrale des arts décoratifs" par L. Falize

d'épargne, l'émail translucide sur relief, et l'émail à jour. Il ne mit pas moins de trois ans à faire ce chef-d'œuvre pour lequel la collaboration de Hirtz et Pye, Tourrette et Routhier, lui avait fourni un précieux concours.

L'émail translucide sur relief avait ses préférences, et Falize s'était attaché à en montrer toutes les ressources dans ces grandes plaques d'or reproduites d'après les tapisseries de Sens, et l'émail commandé pour le Musée de Saint-Pétersbourg.

« J'ai pris au Louvre ma première leçon, sous la direction de M. Barbet de » Jouy. J'ai vu les émaux de Londres, ceux d'Aix-la-Chapelle, ceux d'Orvieto, » ceux de Lisbonne et de Munich, les pièces si admirables de sir Richard Wallace, » de Spitzer, du baron A. de Rothschild, et enfin, la fameuse coupe du baron » Pichon. C'est par l'étude comparée de tous ces émaux célèbres que j'ai cru avoir » rendu à l'orfèvrerie française un procédé d'émail perdu depuis trois cents ans, » et qui avait fait sa gloire la plus incontestée. »

Les émaux de basse-taille, exposés par Falize, avaient impressionné les membres de la Commission d'achat du Musée des Arts décoratifs, et leur avaient fait regretter de ne pouvoir en faire figurer un spécimen dans les vitrines du Musée. Sur la proposition de l'un d'eux, M. Edmond Taigny, homme d'un goût délicat, la Commission décida de commander à Falize une pièce qui rappelât le souvenir de ses tentatives et de leur réussite. L'exécution du gobelet d'or fut décidée, et il figure aujourd'hui, dans sa splendeur étincelante, dans une vitrine spéciale dont l'exécution a été confiée à ses fils.

Falize citait ensuite tous les collaborateurs dont il avait apprécié le concours et utilisé les talents, et terminait ainsi la notice de ses travaux :

« Trente ans de pratique nous ont mis en rapport avec nos ouvriers et nos » artistes ; nous savons les nuances qui spécialisent le talent de chacun, et le » secret de l'harmonie d'une œuvre est souvent dans l'emploi raisonné des mains » qui y participent. Combien de dessins et de modèles sont compromis par » l'ouvrier, que de projets charmants ont été mal exécutés ! Il faut donc une » surveillance incessante, un soin du détail, une direction ininterrompue ; l'or- » fèvre doit inventer et conduire, il ne doit pas s'absenter, il faut qu'il garde la » responsabilité de son travail, surtout s'il s'agit des œuvres d'art dont nous par- » lons ; un oubli, une négligence peuvent tout perdre. Quelque excellent que » soit le contremaître, un patron vraiment soucieux de sa réputation et aimant » son métier, n'abdique jamais. Il doit vivre entre son atelier et sa boutique, » dessinant, étudiant le goût de sa clientèle, et suivant à l'atelier les phases pro- » gressives de son travail. C'est ainsi que mon père m'a appris à faire, et c'est » ainsi que font tous ceux de mes confrères qui méritent d'être loués. » Et nous ajouterons : c'est ainsi que Falize a conquis cette maîtrise, et maintenu des traditions qui ont fait de lui un des maîtres de l'orfèvrerie d'art en France, à la fin du dix-neuvième siècle.

Après avoir parlé des deux exposants hors concours comme membres du Jury, nous allons passer en revue ceux auxquels avaient été attribuées les récompenses : quatre grands prix furent décernés à MM. Christofle et Cie ; Emile Froment-Meurice, Fannière frères et Boin-Taburet.

« C'est dans l'orfèvrerie d'imitation qu'on a coutume de trouver le nom de » Christofle, il est même devenu entre leurs mains l'appellation de l'orfèvrerie » argentée qu'ils fabriquent. Mais MM. Christofle ont droit, par quelques œuvres » de leurs produits, de figurer parmi les orfèvres, les argentiers et les maîtres » qui ont leur poinçon à la Monnaie ! Quand on entrait dans la galerie des or- » fèvres, on trouvait au centre la magnifique exposition de Christofle; elle y oc-



Soupière Louis XV, en argent.
(*Modèle de Joindy. — Orfèvrerie de Christofle.*)

» cupait la place la plus considérable, par un vaste étalage de vaisselle et d'objets » décoratifs. Au milieu et en avant des autres pièces, était une table à deux » étages, en bronze doré, supportant un service à thé en argent repoussé. C'était » le service du *five o'clock* qui a droit aux honneurs du salon, et pour que le tout » fût au goût du jour, la table comme le samovar, comme la théière et les tasses, » tout était de style Louis XV ; Louis XV aussi, le grand service de table, l'œuvre » la plus considérable et la plus importante qu'ait exposée Christofle. La grande » soupière ovale, sur un plateau dont la moulure empruntée à la branche du » céleri, aux côtes fermes et puissantes, lui donnait une originalité vraiment nou- » velle. La forme Louis XV, où courent en spires élégantes de larges cannelures, » était empruntée à un dessin sans signature, conservé à la Bibliothèque Na- » tionale, qui avait servi de thème à toutes les pièces qui composaient ce service, » girandoles à six lumières, plats, casseroles, saucières, carafes à vin, corbeilles » à pain, saladier, huilier et salières. Mais, malgré cette tendance Louis XV, il y » avait d'autres essais intéressants, car la maison Christofle professe l'éclectisme



Service à thé Louis XV, en argent, sur table en bronze doré.
(*Modèle de L. Mallet. — Orfèvrerie de Christofle.*)

» en orfèvrerie. C'est là qu'a fleuri » le japonisme en France ; et le service à thé décoré de fleurs de chrysanthèmes, sans avoir la fantaisie » et la variété qu'on trouve au Japon, » était une œuvre charmante. Plus » original était le service à café qu'a » modelé Chéret, et qui, bien qu'emprunté au goût Louis XVI, garde » une allure très moderne ; la ciselure exécutée, au repoussé par » Doussany, en est remarquable. De » Chéret aussi, un autre service inspiré de la Renaissance, qui est » une des œuvres les plus exquises » que je sache. Un autre service au » décor trop osé de Carrier-Belleuse, qui a posé des femmes sur » la cafetière et la théière, tourmentant leurs corps nus pour en » faire des anses ; mais le service » à café le plus original était celui » qu'avait modelé Levillain. On y » retrouvait un souvenir de ces orfèvreries romaines du quatrième » siècle dont Levillain s'inspirait ; » avec des athlètes et des léopards, » il a composé tout un système de décoration qui fait une broderie originale et délicieuse. C'est comme » une arabesque en doux relief qui » s'estompe dans un or pâle. C'est » bien du Levillain ; c'est son style » délicat dont il a laissé l'écriture » dans les bronzes qu'il a composés » pour Barbedienne, et dont nous » retrouvons la trace à l'Exposition, » dans les lampes de Gagneau et sur » les meubles de Damon. »

» Nous venons d'apprécier l'im-



Service à café Renaissance en argent.
(*Modèle de Chéret. — Orfèvrerie de Christofle.*)

» portance de la maison Christofle dans son opulente argenterie; et laissant de » côté, pour le moment, son rôle dans l'orfèvrerie argentée et la fabrication des » objets d'usage, dans laquelle elle est » passée maître, il nous reste à dire son rôle » dans l'orfèvrerie d'art.







Service à café en argent.
(*Modèle de Levillain. — Orfèvrerie de Christofle.*)

» C'est d'abord l'*Amphitrite*. Mercié l'avait » modelée en 1878 pour le grand surtout du » duc de Santonia; elle était alors fondue en » argent et ciselée. Elle est d'ivoire cette » fois-ci, et c'est Scalliet, un des bons élèves » de Moreau-Vauthier, qui l'a sculptée. Une » draperie d'or fin envolée ajoute sa note » chaude à l'ivoire pâle, la déesse tient à la » main une branche de corail rose; elle a des » perles à sa ceinture et à ses pieds. Ces ma- » tières précieuses ont une harmonie bien » délicate. »

» Déjà, après 1878, MM. Christofle avaient » exécuté le testimonial qui fut offert à » M. Dietz-Monnin. C'est une *Minerve*, non » plus la déesse connue, mais la Minerve la- » borieuse; elle n'a gardé de ses attributs an- » ciens que le rameau d'olivier qu'elle offre » comme un gage de paix. M. Delaplanche » avait été bien inspiré en composant cette » figure qu'il a baptisée *Pax et Labor*. Deux » enfants s'appuient sur le socle, et tiennent » ouvert le plan de l'Exposition de 1878. » C'est également à Dietz-Monnin que fut » offert le testimonial de l'Exposition d'Am- » sterdam en 1883. C'est un grand vase dé- » dié aux Arts, modelé par Carrier-Belleuse. » La forme en est belle, les colorations d'or, » d'argent et de cuivre rappellent les copies » faites en ce genre pour le vase d'Anacréon » d'Emile Reiber, qui figurait à Vienne en » 1873. Deux prix de course commandés par » le Jockey-Club pour la course du Printemps, étaient exposés en 1889. L'un » symbolisait la Victoire et appartient au baron de Rothschild, l'autre a été » gagné par l'écurie Schickler. C'est une délicieuse figure qui, dans un mouve-



Amphitrite, statuette en ivoire, drapée d'or, sur socle argent.
(*Modèle d'Antonin Mercié. — Sculpture de Scalliet. — Orfèvrerie de Christofle.*)



« Pax et Labor ». Testimonial offert en 1878 à M. Dietz-Monnin.

(*Modèle de Delaplanche. — Orfèvrerie de Christofle.*)



Le Vase des Arts.

Modèle de Carrier-Belleuse. — Exécuté par Christofle, en 1883.



Prix du Jockey-Club : « La Course ».

(*Modèle d'Antonin Mercié. — Orfèvrerie de Christofle.*)

» ment élégant, symbolise la Jeunesse, et
» c'est Antonin Mercié qui en est l'auteur.
» Ces pièces sont uniques; ce sont des œuvres
» originales dont les plâtres ont été brisés
» après la fonte.

» A la précédente Exposition, on avait pu
» constater le penchant que montrait cette
» maison pour l'émail; elle semble se désinté-
» resser de ce mode de décoration, car, dans
» les cloisonnés qu'elle expose, nous retrou-
» vons des pièces que nous avons déjà vues.

» Ce n'est pas certainement le goût de l'or-
» fèvre qui s'est modifié; c'est parce que sa
» clientèle ne le suivait pas dans ses préfé-
» rences, qu'il a abandonné l'émail. Quel que
» soit l'avenir de ce mode de décor, il ne
» faudra pas oublier que c'est à MM. Christofle
» et Bouilhet qu'appartiennent les premiers
» essais de coloration de l'orfèvrerie par l'é-
» mail, par l'incrustation galvanique, par les
» patines métalliques; ils datent de 1867.
» C'est immédiatement après qu'ils ont, eux
» les premiers parmi les orfèvres, osé adopter
» la formule japonaise. Si d'autres l'ont co-
» piée, bien ou mal, ce n'est qu'ensuite.

» Un grand goût, un souci constant d'in-
» nover, une recherche des besoins modernes,
» un accord du métier et de l'art, telles sont
» les préoccupations de MM. Christofle et
» Bouilhet; ils ont fait pour leur industrie
» beaucoup plus que d'autres de qui on pou-
» vait tout attendre et qui ont trompé l'impa-
» tience du public. On est surpris de trouver
» tant d'art dans une usine.

Moins que ses confrères, M. Emile Froment-Meurice a sacrifié au style Louis XV et ne cherche à innover. Si les fils gardent quelque chose de ce qu'ils ont vu dans leur enfance, si Odiot se souvient des préférences paternelles pour les réminiscences de l'antique



Service à café en argent.
(*Modèle de Carrier-Belleuse.*
Orfèvrerie de Christofle.)

de Percier et Fontaine, pour le style de l'Empire ou pour les inventions anglaises, celui-ci a été bercé dans l'amour de la Renaissance.

Voilà trente-cinq ans que D. Froment-Meurice est mort; son fils était bien jeune alors, mais il a eu depuis à subir les caprices de la mode, et il a pu oublier les préférences de sa jeunesse première. Aussi, avec son goût fin et précieux, nous offre-t-il comme type de ce qu'il aime, un surtout sobre et élégant, quoiqu'un peu froid dans sa simplicité. C'est Le Chevalier-Chevignard qui l'a dessiné, et Moreau-Vauthier qui en a modelé les figures. Elles sont plus aimables que l'ornementation; celle-ci est sévère et n'a pas de la Renaissance française l'irrésistible séduction; puis un service de vermeil de style Louis XV qui est là pour démontrer que l'orfèvre artiste est aussi un marchand orfèvre, et s'entend aux affaires comme il convient.



Vase en verre rose d'Emile Gallé.
(*Monture Louis XV, par E. Froment-Meurice.*)

Dans l'orfèvrerie d'art, il tenait aussi une place enviée; lui aussi, comme Christofle dans l'*Amphitrite* de Mercié, comme Falize dans la *Gallia* de Moreau-Vauthier, avait marié l'ivoire au métal. La figure de *La Fortune* mi-partie en ivoire, mi-partie en vermeil, dont il avait demandé le modèle à Delaplanche, a de la jeunesse, un grand charme, et l'opulence du décor. Ces qualités ont séduit un Américain qui l'a ravie à la France.

La maîtresse pièce de son exposition était une œuvre de grande dimension, d'une audace peu commune. C'est le vase d'argent qui a été exécuté d'après les dessins de Sédille. C'est un caprice royal qui rappelle les fastes de Versailles; quel est donc le Louis XIV qui peut encore meubler son palais de caisses à orangers fondues en argent. On l'a trouvé après l'Exposition, et, lors de la visite du czar Nicolas II en 1896, le Gouvernement français a eu l'heureuse pensée de le lui offrir en souvenir de son voyage en France. Ce magnifique spécimen de l'art français fera bonne figure au palais de Gatchina, à côté des orfèvreries de Germain que possède la cour de Russie.

Tout fin, tout mignon, tout coquet semble, auprès de ce vase colossal, le petit vase de cristal fondu et gravé par Gallé, que M. Froment-Meurice a monté en vermeil; c'est un verre rose exquis de forme et de couleur. L'artiste l'a embrassé d'un rinceau de style Louis XV, si juste de proportions, si simple d'ornements,



Surtout de table de style Renaissance.

(Composition de Le Chevalier-Chevignard. — Sculpture de Moreau-Vauthier. — Orfèvrerie de E. Froment-Meurice.)



La Fortune, par Delaplanche.

*(Sculpture en ivoire drapée d'or, socle dessiné par Sédille.
Orfèvrerie de Froment-Meurice.)*



Grand vase, exécuté pour l'Exposition de 1889, offert à l'empereur Nicolas II en 1892.
(*Composition de Sédille. — Orfèvrerie d'Emile Froment-Meurice.*)

que c'est peut-être l'œuvre la plus parfaite que nous ayons vue parmi les réminiscences du dix-huitième siècle; le Musée des Arts décoratifs l'a acheté, il est aujourd'hui l'ornement d'une des vitrines du Pavillon de Marsan.

L'orfèvrerie religieuse l'attirait également. Il avait composé un calice inspiré des types les plus purs du moyen âge, dans lequel il avait fait un essai d'émail translucide sur relief; un grand ciboire émaillé de rouge et de bleu qu'enveloppe un réseau de filigrane d'or, d'après un dessin de Lameire. Mais le collaborateur attaché de la maison était Henri Cameré, l'auteur de la plus grande partie des objets d'orfèvrerie dont nous avons parlé; c'est lui qui a dessiné cette lyre d'argent, grande en sa simplicité, traversée d'une palme, offerte à Victor Hugo par les admirateurs du poète qui avaient été bien inspirés en s'adressant au fils de celui qu'Hugo immortalisa dans ses vers. C'est Cameré encore qui a composé la tiare qui fut offerte au pape Léon XIII, lors de son jubilé sacerdotal, et qui lui fut portée par le curé de la Madeleine. Dans un article nécrologique qu'il a consacré à un collaborateur dont il s'était fait un ami, M. Emile Froment-Meurice raconte les phases de ce travail, les nombreux dessins présentés à M. Le Rebours, et avec quelle souplesse et quelle ingéniosité, son crayon agile réalisait, sous les yeux du vénérable curé, les transformations qu'il demandait à l'artiste; il prétendait que ce vieux dicton : « Le mieux est l'ennemi du bien » n'est fait que pour les paresseux, et qu'en toutes choses il fallait chercher le mieux. C'est de cette époque que date l'exécution de la nef d'argent que les dames de Paris offrirent à la princesse Amélie à l'occasion de son mariage, et dont Cameré avait fait le projet et suivi l'exécution.



Tiare de Sa Sainteté Léon XIII, offerte par le diocèse de Paris.
(*Composée et dessinée par H. Cameré. Orfèvrerie de Froment-Meurice.*)

Toute sa vie fut consacrée à l'art de l'orfèvrerie. Entré très jeune dans l'atelier de Feuchères, le bronzier, il s'instruisait au contact de Jean Feuchères, Cameré

le sculpteur, de Diéterle, de Sechan et Desplechin les décorateurs, amis de la maison, et prenait le goût de la décoration théâtrale; il travaillait en même temps pour les orfèvres, et entrait en 1865 chez M. Froment-Meurice, chez lequel il resta longtemps, lui prodiguant toutes les ressources de son talent, aussi ingénieux à composer une pièce d'art en argent comme la coupe de Ponsard, qu'une aiguière de cris-



Nef de la Ville de Paris.
Surtout offert par les Dames parisiennes à la princesse Amélie d'Orléans.
(*Orfèvrerie de Froment-Meurice.*)

tal de roche décoré d'émaux ou qu'un bijou hiératique comme l'anneau pastoral que le cardinal Mermilliod devait offrir à Pie IX au nom du diocèse de Genève. — Lorsque M. Froment-Meurice lui rendit son indépendance, c'est encore aux orfèvres qu'il préférait apporter sa collaboration. MM. André Aucoc, Boin-Taburet et Tétard l'accueillaient avec plaisir et lui fournissaient l'occasion de faire preuve de ses qualités. Cameré jouissait vivement de ses succès, et ne pouvait suffire

aux commandes qui le sollicitaient ; sa production considérable a laissé un souvenir durable chez tous ceux qui ont eu recours à lui, et, lorsqu'il disparut en 1896,



« La Flore », surtout de table exécuté pour M. Teyssier.

(*Œuvre des Fannière. — Musée centennal.*)

M. Emile Froment-Meurice écrivait une notice où la vie de son ancien collaborateur, faite de travail et de production constante, était racontée avec une chaleur qui faisait autant d'honneur à l'artiste qu'à l'orfèvre qui en avait fixé le souvenir en termes empreints de la plus sincère émotion.

Comme en 1867 et en 1878, nous retrouvons les frères Fannière toujours au premier rang, et s'ils nous ramènent en 1889 quelques pièces qu'on avait déjà vues inachevées, c'est que leurs clients sont résignés et n'osent troubler leur quiétude d'artistes par leur impatience, leur laissant le temps de parachever leurs œuvres, et que leur travail, même sous forme d'ébauche, a déjà de la saveur pour les amateurs; témoin, le bouclier en acier repoussé que le duc de Luynes lui avait commandé et que l'on revoyait aujourd'hui presque achevé.



Casserole et réchaud du service de table exécuté pour M. Teyssier.
(*Œuvre des Fannière. — Musée centennal.*)

Témoin encore ce service du prince de Hohenlohe dont quelques pièces avaient été déjà vues, mais qui apparaît aujourd'hui dans son ensemble : quoique exécuté pour un prince étranger, il est revenu en France, et les vitrines du Musée centennal nous en ont montré les pièces principales. L'étagère à deux plateaux dont le pied est décoré de deux jolies figures de faune et de faunesse, et le plateau supérieur surmonté d'une svelte figure de femme nue dont l'écharpe flottante sert de poignée pour la poser sur la table; deux candélabres à six lumières, deux bouts de table à deux branches dont les fûts sont formés par deux figures sortant de gaines d'ornement. Comme les pièces décoratives, les pièces d'usage comme les saucières, les salières, les seaux à glace, sont des merveilles de cise-

lure. Les gravures fidèles que nous avons pu faire exécuter d'après les originaux, exposés au Musée centennal, et que nous avons placées en tête de ce volume, nous dispensent de les décrire. Les moindres images parlent mieux qu'un long texte.

Fidèles au style de la Renaissance française qu'ils affectionnaient, c'est par la recherche de la composition, c'est par la finesse de la ciselure qu'ils donnaient à leur œuvre cette qualité d'art qui en fait le prix. Est-ce bien vraiment de la Renaissance. Si on hésite sur l'époque à laquelle ils se rattachent, la marque de Fannière y est si personnelle, que, dans cent ans comme à présent, on dira sans



Saucière du service de table exécuté pour M. Teyssier.
(*Œuvre des Fannière. — Musée centennal.*)

hésiter de cela et de tout ce qu'ils ont fait : « C'est du Fannière », comme on dit en musique : « C'est du Mozart. »

On retrouvait également au Musée centennal un service de table que leur avait commandé un homme de goût mieux avisé que les chercheurs de bibelots anciens qui vont courir les ventes ou font faire des reproductions. C'est M. Teyssier, le beau-père de Georges Hachette. Pièce à pièce, il a demandé aux Fannière un service de table qui vaut mieux qu'un service de roi. La corbeille centrale, exposée en 1889, n'est pas grande ; c'est une figure de Flore debout au milieu des fleurs, qui se dresse en une jolie attitude. Elle est souple par le modelé, achevée par le ciselet autant que par l'ébauchoir. Le réchaud et le légumier, les salières qui les accompagnent, sont moins compliquées que la fameuse salière de Cellini, quoique dérivée du même thème, pour l'une c'est Amphitrite, pour

l'autre, c'est Neptune, elles sont la démonstration de la sobriété dans la ligne et dans l'ornement. On s'étonne que la chose soit si jolie avec si peu de recherche.

Un autre surtout du même style qui appartient à Mme Georges Hachette,



Bouilloire exécutée pour M. Teyssier.
(*Œuvre des Fannière. — Musée centennal.*)

procède de la même inspiration. Un groupe de deux enfants jouant avec un chevreau forme le centre d'une jardinière lobée régulièrement, et dont la frise ajourée était de la plus fine ciselure. On l'a retrouvé au Musée centennal.

Un nouveau venu, qui s'était déjà signalé en 1880 à l'Exposition des Arts du métal, apparaissait en 1889 comme l'un des maitres qui allaient donner à l'art du



Surtout de table : « Les Enfants au chevreau ».

(*Œuvre des Fannière. — Musée centennal. — Collection de M*me *G. Hachette.*)

dix-huitième siècle toute sa saveur et tout son esprit. C'est *M. Boin-Taburet* qui, plus que tout autre orfèvre, a contribué à ce retour au Louis XV. « Ce n'est pas » une accusation que je formule, dit M. Falize, au contraire; je constate seulement » qu'avec un goût très personnel et un tact réel, il a compris, deviné, senti ce que » voulait sa clientèle; il s'est hâté de lui offrir ce qu'elle venait lui demander. Et » comme il dessine fort bien lui-même, qu'il sait commander et faire travailler, » il s'est hâté de meubler son joli magasin de la rue Pasquier de corbeilles, de » théières, de flambeaux de toilette dont la forme et les ornements alternaient du » Louis XIV à la Régence, du Louis XV au Louis XVI, tantôt copiant, tantôt » inventant, achetant des pièces anciennes, rassemblant des vieux dessins, d'an-



Salières « Naïade » et « Tritons », du service de table exécuté pour M. Teyssier.
(*Œuvre des Fannière. — Musée centennal.*)

» ciennes gravures, reprenant aux faïences et aux porcelaines tout ce que la céra- » mique a emprunté à l'orfèvrerie. M. Boin a certainement fait un travail consi- » dérable, et je sais de lui des pièces qu'auraient signées avec orgueil des orfèvres » du siècle dernier (1). »

Faut-il s'étonner de trouver le salon de M. Boin en 1889 tout rempli d'œuvres du dix-huitième siècle. Il n'en pouvait pas montrer d'autres.

La principale pièce était un grand surtout repris à l'œuvre de Meissonnier. Il est d'un maître, et les deux sculpteurs, MM. Bonat et Peynot, ont rétabli les modèles d'après les dessins de Meissonnier, et en ont fait une savante reconstitution; le ciseleur, M. Moisset, s'est associé à leur œuvre avec beaucoup d'intelligence; une autre reconstitution est sa grande soupière faite en 1888 pour le Jockey-Club. C'est une pièce essentiellement décorative que M. Boin a exécutée avec son grand plateau, telle qu'elle est gravée dans l'œuvre de Pierre Germain.

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, l'Orfèvrerie en 1889, troisième période, page 212.

Ce qui la rend particulièrement intéressante, c'est qu'elle est bien d'un orfèvre, et non pas d'un bronzier. Tout est fait au marteau, sauf les anses, le bouton et les bordures qui sont en fondu.

Un autre surtout de style Rocaille dans la manière des peintures de Rambouillet, faite de verve et d'esprit, réjouit les yeux avec ses ornements capricieux, ses singes et ses guenons, drôles en leurs attitudes, sérieux en leur bouffonnerie comme leurs frères de vieux Saxe. Ce sera sur la table, au milieu des lumières et des fleurs, une audace de bon goût, et je crois que c'est le rôle de l'orfèvre d'exciter aux gais propos, et d'être le décor joyeux d'un bon repas.

Comme contraste, L. Falize signalait, dans le style Louis XVI, un surtout aux guirlandes de fleurs et aux têtes de béliers dont l'ordonnance, plus sage, repose de ces audaces.



Jardinière, d'après Meissonnier.
(*Modèle de Bonat et Peynot. — Orfèvrerie de Boin-Taburet.*)

De même style, un joli thé de vermeil. La bouilloire a la forme d'un vase, et le plateau est tout à fait charmant. Un autre thé de style Louis XV et un de style Louis XIV complétaient cette jolie exposition de M. Boin-Taburet. « Elle est le » résultat de l'effort d'un artiste d'une réelle valeur; elle résume l'évolution de » l'orfèvrerie en ces dernières années. Elle marque le courant du goût, elle a la » faveur du public, elle s'impose. Ses tendances vers le Louis XV ne sont pas une » copie banale, c'est chez lui une conviction bien arrêtée que cette forme con- » vient mieux à l'argenterie, qu'elle est la meilleure façon d'une vaisselle de » table, la plus spirituelle expression du goût français. »

Un autre jeune orfèvre, M. André Aucoc, apparaissait pour la première fois dans une exposition. Fils et petit-fils d'orfèvre, il avait pris goût au métier, au foyer paternel. Son éducation artistique, il l'avait faite dans sa famille où l'on est orfèvre depuis 1820; mais, épris de la décoration du dix-huitième siècle, l'entendant avec infiniment de goût, il allait renouveler le succès des anciens maitres en



Soupière sur plateau, exécutée pour le Jockey-Club en 1888.

(D'après Germain. — Orfèvrerie de Boin-Taburet.)



Candélabre de style Rocaille, sur plateau de glace.

(*Orfèvrerie de Boin-Taburet.*)

créant de nombreuses pièces d'argenterie empruntées à cette aimable époque. Il est devenu orfèvre accompli et a su maintenir l'honneur d'un nom qui s'inscrit en lettres d'or au livre de l'Art du Métal. L'exposition de M. Aucoc était encadrée dans une façade originale, dont le style du dix-huitième siècle servait d'enseigne à ses produits. Est-ce à cela qu'il faut attribuer le charme et l'attraction qu'avait cette exposition sur les visiteurs. N'est-ce pas plutôt à la qualité des œuvres fort belles d'ailleurs qui s'inspiraient de Germain, si souvent copié. C'était d'abord l'aiguière et le bassin exactement reconstitués d'après la gravure



Aiguière et bassin, d'après Germain.
(*Orfèvrerie de A. Aucoc.*)

que l'on trouve dans ses œuvres, de même que les deux grands candélabres à quatre branches dont les tiges nerveuses et puissantes s'élancent de la base, et par une torsion hardie s'enroulent et vont jusqu'au sommet porter les lumières.

Si ces œuvres étaient des reconstitutions d'après des pièces anciennes, c'est bien à M. Aucoc qu'appartenait l'invention des candélabres à trois lumières qui enveloppent de leurs branches un vase de cristal, en sorte que les fleurs qu'on y met peuvent se marier à l'éclat des bougies. Tout cela est de style Louis XV. Louis XV encore est la monture des deux potiches en vieux Chine, de même qu'une grande corbeille rétreinte au marteau, ciselée d'un outil énergique et dont les anses et le pied seuls sont en fondu.

Un petit service à thé de style Louis XIV, disposé avec goût sur une table basse pour le goûter du five-o'clock, est plus personnel. C'est parce que les modèles Louis XIV sont rares, qu'ils exigent plus de science et plus de recherche, que peu d'orfèvres s'y sont essayés; les jolies formes à pans des pièces Louis XIV agrémentées de fines gravures, ou rehaussées de godrons, conviennent mieux à l'orfèvrerie d'usage que les Rocailles et les extravagances du Rococo. M. Aucoc a su leur donner un accent plus moderne.

On le retrouvera à l'Exposition de 1900, plus maître encore de son atelier et de son art: il est devenu un orfèvre accompli.

Le Jury lui avait décerné une médaille d'or, ainsi qu'à trois de ses confrères qu'on n'est guère habitué à rencontrer dans les Expositions. Leurs noms sont moins connus du public, mais ils ont une grande notoriété parmi les orfèvres. Ce sont des fabricants qui se tiennent volontiers dans l'ombre pour des raisons de convenance commerciale; il en est de l'orfèvrerie comme d'autres industries où le consommateur n'a pas directement affaire au véritable producteur; des intermédiaires se placent entre eux qui ont intérêt à empêcher ce rapprochement.

Ils représentent cependant la fraction la plus riche et la plus importante de l'orfèvrerie, par le nombre et la qualité du produit. Ils habitent le Marais, là où sont concentrées les industries du métal et tous les métiers qui concourent à sa parure. Ils portent annuellement au Bureau de garantie 80000 kilogrammes d'argent, fournissent la presque totalité des affaires de l'exportation et suffisent à la consommation de province.

M. Tétard, qui avait succédé à Hugo, était l'un des plus importants, mais à l'époque où il entrait dans les affaires, l'évolution du goût qui s'était produite dans la haute orfèvrerie, avait eu son contre-coup dans l'orfèvrerie courante. Les commissionnaires pour lesquels il travaille spécialement en avaient assez des formes vieillies et banales dont ils se contentaient jadis. Il fallait créer des modèles, jeter au creuset des milliers de kilogrammes que représentaient les matrices devenues sans emploi. On sait que c'est au moyen de matrices d'acier fondu retouchées par le graveur et le ciseleur, que s'obtient la plus grande partie de cette orfèvrerie d'usage, et, la dépense étant grande, un tel changement de front était une opération difficile et demande de la hardiesse et du coup d'œil. Il avait les deux et a réussi.

Cette fabrication à bon marché sur des types excellents est difficile dans la réalisation, parce que l'artiste est rare, et qu'ignorant les conditions exigées par l'outillage, il doit se plier à des considérations matérielles que lui impose l'orfèvre. C'est M. Tétard qui a le mieux compris ces exigences parce qu'il était le mieux identifié avec le métier de l'orfèvre. C'est merveille de voir estamper d'un seul coup un coin de miroir, une bordure de plateau. Une cafetière s'obtient en deux coquilles, une assiette de dessert sort avec ses reliefs ornés sous l'effort du

balancier; avec des feuilles minces d'argent laminé, ce qui est une condition pour le bon marché, on produit une orfèvrerie aussi apparente que si elle était repoussée au marteau et ciselée à grands frais.

La pièce capitale qu'il exposait était un service de table commandé par le duc



Candélabre Louis XV, à trois branches avec vase de cristal.
(*Orfèvrerie de A. Aucoc.*)

de Linarès, dont les figures avaient été modelées par Peynot et Mathurin-Moreau. Très différent était un surtout Louis XV dont on ne trouverait pas l'équivalent dans les œuvres des vieux maîtres. C'est un sujet aimable à mettre sur une table. Mais, dans ces pièces exceptionnelles, ne réside pas le seul intérêt de son exposition; il était aussi dans les pièces d'usage qu'il avait mises au goût du jour, et dans l'effort considérable qu'il avait fait pour transformer sa fabrication.

M. Fray est un fabricant de même ordre, il a continué la maison de M. Harleux, son beau-père, et travaille surtout pour la consommation parisienne. Il fait en grand la vaisselle plate, c'est-à-dire les plats, les légumiers, les saucières, les pièces d'argent qui constituent le grand luxe de la table.

Il a voulu faire un effort aussi, et mettre à côté des pièces de sa fabrication courante, des objets d'un art plus raffiné. Il s'est adressé à Joindy, le sculpteur dont nous avons déjà cité le nom en parlant du modèle qu'il avait fait pour Christofle. Le grand surtout Louis XV est d'une invention originale, il est léger dans ses vastes proportions. Du même sculpteur était une grande soupière rocaille où s'exagérait la dureté de l'art du ciseleur. Ce qu'il faut louer, c'est le travail de l'orfèvre et l'habileté de l'ouvrier qui a su modeler au marteau sur un plan ovale les bords et les courbes parallèles d'une pièce aussi grande. Ce qu'il faut louer également, ce sont les deux services à thé de style Louis XV, dans une donnée sobre et voisine des bons modèles anciens. Ce qui était absolument parfait, c'était la série des plats à feuilles de laurier d'un style et d'une exécution sans défauts. C'est bien là le caractère de la belle et loyale fabrication.

M. Debain, encore un fils d'orfèvre. — Né et élevé dans l'atelier, ayant, comme autrefois, subi les épreuves du métier, il se trouvait en état, quoique jeune, d'entrer en lutte avec les plus vieux maîtres. Sa pièce capitale était une toilette conçue dans le goût des œuvres de Germain. Les boîtes de toilette étaient si parfaites que les amateurs d'orfèvrerie ancienne sont tous venus les voir, et que le Musée des Arts décoratifs en a pris une qu'il a mise en bonne place dans les vitrines du Pavillon de Marsan. M. Debain avait aussi un surtout comme ses confrères. Une femme nue, soulevée sur des flots, y symbolisait « la Vague ». Réminiscence d'un tableau célèbre, il avait le tort d'être trop connu sous sa forme première et était considéré par quelques-uns comme une faute de traduire en argent ce qui n'a pas été conçu pour l'orfèvrerie. Les pièces de fantaisie et tous ces menus objets que les boutiquiers de Paris empruntent à cette fabrique pour la vente de chaque jour, étaient nombreuses, et montraient que l'orfèvre était capable de ces jolies inventions qui décèlent le goût de celui qui les trouve.

M. Bachelet, fils de l'orfèvre d'église qui avait été longtemps l'un des collaborateurs préférés de Viollet-le-Duc, avait renoncé à l'art qu'affectionnait son père, vendu ses modèles pour acheter l'ancienne maison Cosson-Corby, et se livrer dès lors à l'orfèvrerie civile. L'excellence de sa fabrication lui a valu une médaille d'or pour un service que le Jury avait apprécié, et n'avait pas hésité à déclarer que le meilleur service d'argenterie, le plus logique en sa forme, et cependant le plus approprié au goût du jour, puisqu'il est du plus pur Louis XV, se trouvait chez M. Bachelet.

Nous ne citerons que pour mémoire les noms d'autres orfèvres tels que M. Leroy, Le Coutelier, Jules Piault, MM. Tallois et Mayence qui continuent



Service de toilette de style Louis XV.
N° 1. — Boîte à poudre de riz. — (*Collection du Musée des Arts décoratifs.*)
N° 2. — Pot à eau et cuvette.
(*Sculpture de Bonat. — Orfèvrerie de Debain.*)

l'ancienne maison Lavollée, MM. Mérite et Keller frères qui, de valeur inégale, faisaient cependant bonne figure.

M. Michaut, ciseleur de talent, qui avait fait jadis pour Christofle en ciselure repoussée le joli service à café modelé par Chéret et dont une reproduction existe au Musée des Arts décoratifs, avait acheté la maison Turquet où il avait trouvé de bons modèles qu'il rééditait en les ciselant à sa manière. Elève d'Honoré, ayant collaboré dans les grandes maisons d'orfèvrerie, il avait apporté dans sa maison les idées qu'il avait puisées auprès de ses maîtres, et avait su donner aux œuvres qu'il exposait une qualité nouvelle.

M. Cardeilhac, qui est coutelier, et dont la maison s'est transmise de père en fils depuis 1801, fabrique aussi des objets d'orfèvrerie; ses modèles de couverts ont un accent très personnel, emprunté, semble-t-il, à la ferronnerie d'art, comme le plat de style Renaissance dont les bords sont ajourés. Cela nous change de l'orfèvrerie Louis XV. Il s'est attaché un ancien élève de l'Ecole des Arts décoratifs, M. Bonvalet, dont le talent original et les idées qu'il avait puisées dans l'école rajeunie par son directeur, M. Louvrier de Lajolais, et l'architecte Genuys, allaient permettre à M. Cardeilhac de prendre un autre thème et de tenir une place hors de pair en 1900, en apportant des orfèvreries de style nouveau qu'un homme de goût comme il l'était devait rendre singulièrement personnel.

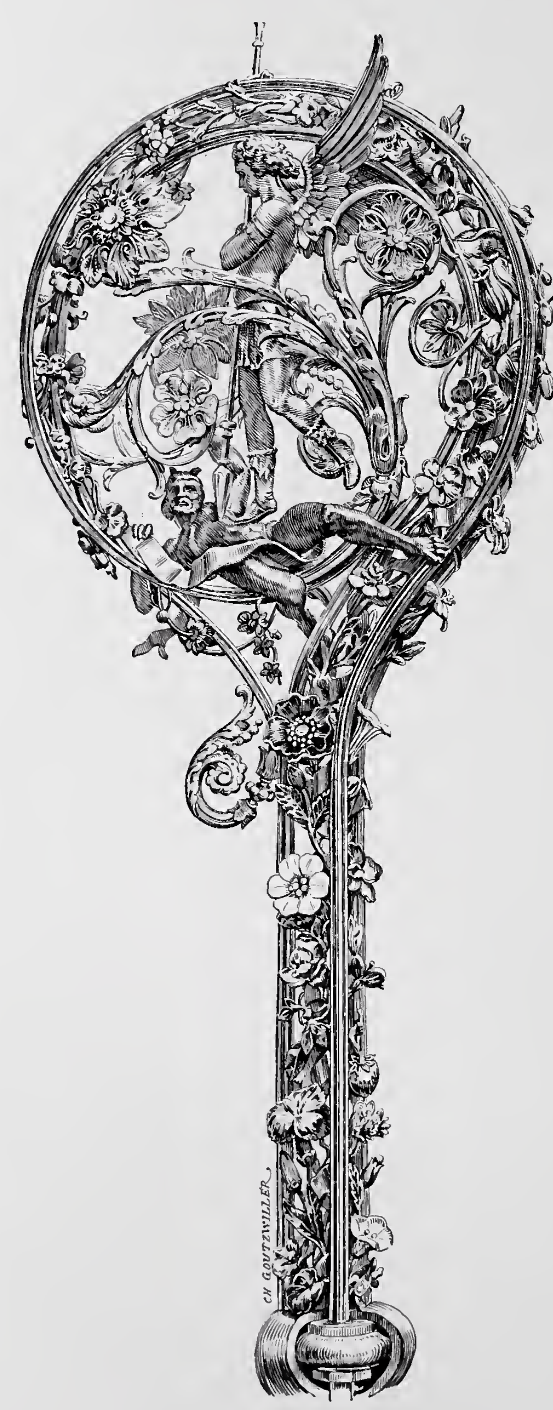

Couvert Renaissance ajouré.
(*Modèle de Cardeilhac.*)

Un joaillier, et non des moindres, *M. Frédéric Boucheron*, avait aussi apporté sa contribution à la galerie des orfèvres. Dans des essais d'argenterie, il avait poussé aux plus minutieux détails la copie des choses du dix-huitième siècle et dépassé les audaces de ses confrères les plus osés; sur des fonds unis, il grave en taille-douce des scènes compliquées; il prend à Marvye, à Eisen, à Cochin, leurs jolies gravures et les incruste d'encre noire d'imprimeur, comme s'il voulait en tirer des épreuves. Il faut louer l'habileté du graveur; mais était-ce bien sa place dans des pièces d'usage? Son imitation d'une aiguière de Germain est excellente; mais ce qu'il avait montré d'absolument nouveau, c'était une série de plats Louis XIII dont les bords sont enrichis d'ornements bouterolés qui accrochent la lumière de la manière la plus neuve et la plus ingénieuse.

Mais là où il retrouvait toutes les qualités de l'art du bijoutier où il excelle, c'est dans une crosse d'évêque aussi fine, aussi élégante qu'un bijou de femme.

Le saint Michel qu'il y a placé n'a pas le caractère religieux qui lui convient; plus gracieux que fort, plus joli que saint, il s'encadre dans une couronne de fleurs

émaillées trop fragile pour un bâton pastoral qui est un soutien pour la marche, et qui seraient mieux à leur place sur un diadème dans les cheveux, ou sur le devant d'un corsage d'une jolie femme. Tout autre est le vase de cristal orné d'un dragon d'or émaillé; Honoré l'a composé et modelé; c'est une pièce d'art admirable de travail; c'est un chef-d'œuvre qui n'est ni d'un bijoutier, ni d'un orfèvre, mais des deux à la fois. C'était une des jolies pièces de l'exposition de M. Boucheron.



Crosse épiscopale en or, argent et émail.
(*Modèle de Legrand. — Figure de E. Pascal. Exécutée par Boucheron.*)

Antonin Mercié avait modelé pour lui un jeune enfant qui tient à la main un coquillage en émail transparent et se complaît à regarder les jeux de lumière qui le traversent. La statuette de grandeur naturelle est fondue en bronze argenté. Le coquillage est un travail de bijouterie d'or d'une extrême délicatesse. Les alvéoles sont remplies d'émaux transparents où la lumière passe et se joue en renvoyant des reflets de pierres précieuses. C'est, là encore, l'art du bijoutier se confondant avec l'art de l'orfèvre.

Un autre bijoutier, qui excelle dans la fabrication de ces menus objets de toilette ou de poche que les petits-maîtres du dix-huitième siècle avaient mis à la mode, dans ces boîtes, ces bonbonnières, ces tabatières, et tous ces jolis ustensiles de dames dont raffolaient les élégantes du siècle dernier, c'est M. Emile Gaillard qui en est l'habile continuateur. Les objets qu'il fabrique sont tous d'argent, qu'il les nielle ou qu'il les émaille, qu'il les dore, qu'il les patine ou les

polisse, il obtient des effets nouveaux, il impose une mode, il charme, et cette séduction est tellement évidente qu'il a remporté un des plus grands succès de l'année.



Vase en cristal, avec dragon d'or émaillé.
(*Modèle d'Honoré. Exécuté par F. Boucheron.*)

Il a modifié avec un goût très personnel les formes que nous imposent les Anglais; admirateur passionné de l'art japonais, il a longtemps marché en demandant à Christofle le concours de ses procédés et de son expérience; mais depuis peu il a conquis une originalité plus grande, il a cessé de copier les dessins japonais mais en s'assimilant la technique des artistes du Nippon; il invente des formes et des décors où l'argent trouve un charme nouveau. Comme M. Boucheron, il obtient des décors par la gravure en taille-douce ou par la gravure à l'eau-forte, au moyen de procédés nouveaux dont il réclame le mérite de l'invention.



L'Enfant au coquillage. Statuette en bronze, avec émaux incrustés.
(*Modèle d'Antonin Mercié. Exécuté par F. Boucheron.*)

Nous retrouvons Lucien Gaillard en 1900, continuant la fabrication paternelle et lui donnant une orientation nouvelle qui lui assurera la première place parmi les orfèvres qui s'ingénient à produire ces fantaisies et ces bibelots d'étagère, si répandus dans le monde élégant.

Deux artistes d'allure différente tenaient une place importante. C'étaient M. Dufresne de Saint-Léon et M. Jules Brateau. Le premier n'est ni un orfèvre, ni un ouvrier. *M. Dufresne de Saint-Léon* est un homme du monde qui reste artiste et s'est fait ouvrier par passion. Il ne vend pas ses œuvres; il a consacré une partie de sa fortune à exécuter les pièces qu'il avait dessinées et modelées, et s'il consent à s'en séparer, c'est pour en consacrer le prix qu'on lui offre, à quelque œuvre de bienfaisance. Il est l'inventeur d'un procédé de damasquine qui n'est ni celui des anciens Maures ni celui des arquebusiers modernes. C'est un procédé électrochimique dont il a fait les premiers essais dans les ateliers de Christofle avec la collaboration de Guignard, l'habile chef des

ateliers électrochimiques. C'est ainsi qu'il décore les armes qu'il forge lui-même et qui sont d'une invention charmante.

On pourrait établir un rapport intime entre certains ouvrages de M. Dufresne et les compositions de Vechte, de Klagmann ou de Feuchères. Ils ont été à la même école que ceux-ci. Leur ayant survécu, il reste seul à nous apporter le souvenir d'un art un peu démodé, mais encore puissant et très vivace ; il n'est pas une coupe, un vase, un poignard, où quelque invention ou quelque idée ne soit écrite ; il emprunte à la mythologie et à l'histoire les figures qu'il mêle à l'ornementation et qui traduisent un poème ou une idée ; on sent que l'artiste a commencé au temps du romantisme : il a voulu être :

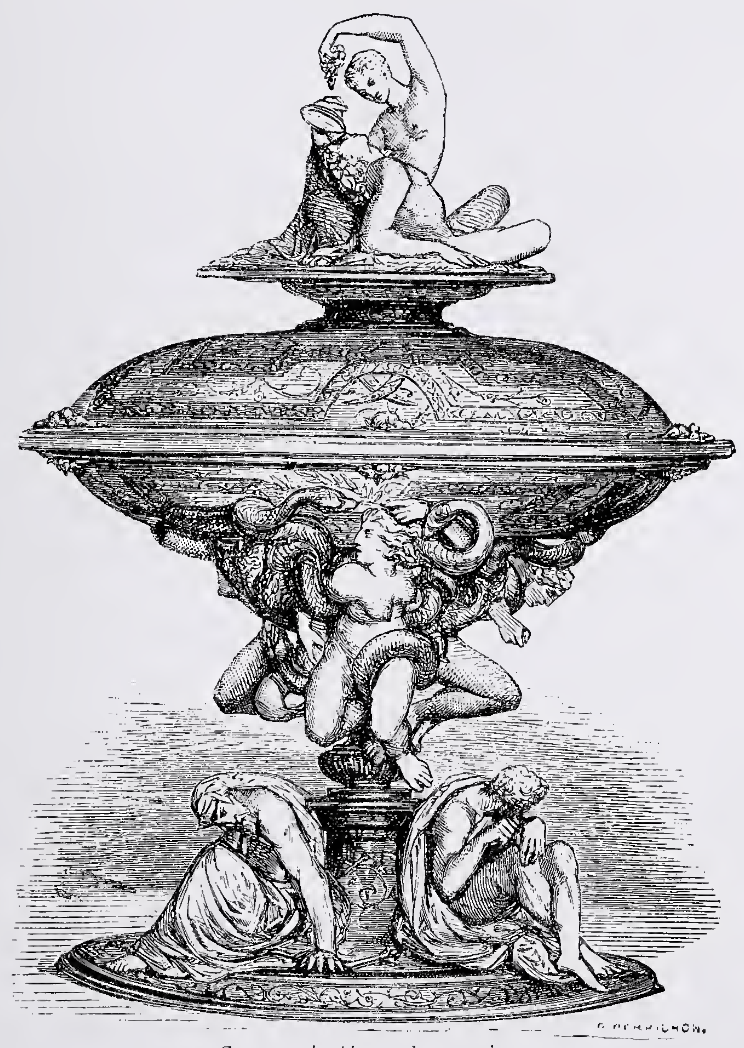
..... le fameux ciseleur,
Celui qui le mieux creuse au gré des belles filles,
Dans un pommeau d'épée, une boîte à pastilles.

Le grand vase à couronnes qu'il a exposé est une œuvre colossale ; il est en fer ; modelé par l'artiste, il a été fondu chez Cail. L'argent n'y joue qu'un rôle accessoire ; il vient avec des damasquines d'or illustrer la surface de la fonte. C'est une œuvre un peu fougueuse qui étonne plus qu'elle ne séduit. Les deux cavaliers qui soutiennent la vasque symbolisent le rêve du penseur, du philosophe et du poète. L'artiste a traduit sa pensée, mais le passant a besoin qu'on la lui explique.

Jules Brateau est bien plus un ciseleur qu'un orfèvre, mais il a conquis par ses admirables travaux en étain le droit de figurer parmi les orfèvres parisiens. Elève d'Honoré, il est depuis sa jeunesse le collaborateur de tous les maîtres. Mais il ne se contente pas de retoucher en ciseleur les modèles créés par les sculpteurs, il modèle aussi les compositions qu'il expose. Son plateau, de forme rectangulaire, en argent repoussé et damasquiné d'or, ayant pour sujet *le Retour du Printemps*, est une composition aimable ; la figure de femme, un peu longue et svelte comme toutes les figures qu'aime à modeler Brateau, qui meuble le fond du plateau, est dans le goût de la Renaissance, mais avec des coquetteries un peu maniérées qui sont bien françaises ; qu'il fasse une bonbonnière en or repoussé, qu'il décore un gobelet d'argent, son ciselet écrit les ornements et les figures d'un style personnel qui dispense Brateau de le signer.

Où Brateau devient absolument un maître, et représente à lui seul un art qu'on croyait perdu, c'est dans les travaux d'étain. L'orfèvrerie d'étain a tenu jadis une place importante dans les usages domestiques. L'étain a des qualités de couleur, de fusibilité et surtout de sanité, qui rendent son emploi nécessaire. Avant l'invention du plaqué et du cuivre argenté, les potiers d'étain formaient une corporation importante ; mais, à côté de ceux qui faisaient des vases d'un usage courant, il y eut de grands artistes comme François Briot, en France, comme Gaspard

Ederlein, en Allemagne. C'est surtout de Briot que s'est inspiré Brateau; on a cru longtemps que l'aiguière et le plateau de Briot, *la Tempérance*, étaient la répétition d'œuvres exécutées en argent. Ce sont, au contraire, des œuvres originales conçues pour l'étain et qui ne conviennent qu'à ce métal. Coulé dans un moule en



Coupe exécutée en damasquine.
(*Œuvre de Dufresne de Saint-Léon.*)

cuivre gravé comme la matrice d'une médaille, il reproduit les entailles comme la cire prend l'empreinte d'un sceau, d'une armoirie.

M. Brateau a étonné les membres du Jury qui ignoraient la fabrication de l'étain, quand il leur en a expliqué les phases si délicates, et qu'il leur a présenté les moules où il avait coulé sa buire et son plateau; s'il n'a pas égalé Briot, il s'en est rapproché, et c'est un coup d'audace que d'avoir fait après lui les deux pièces qu'il exposait; des sujets, symbolisant les Arts, décorent la panse du vase et

s'encadrent dans le fond du plateau. L'anse de la buire est faite d'une élégante figurine ronde-bosse représentant la *Vérité*. Ce qui est absolument parfait, c'est l'exécution des détails, les saillies raisonnées des reliefs, c'est l'harmonie générale qui fait de cette pièce l'une des meilleures qu'on ait vues à l'Exposition de 1889.

Il exposait encore une assiette marquée de deux L entrelacées, et dont le marli était orné de sujets empruntés à Clodion; une chope à bière où sont représentées les Trois Parques, et une cafetière et son plateau, de style persan, du meilleur goût et de la facture la plus délicate.



Buire et plateau à bas-reliefs, en étain.
(*Orfèvrerie de J. Brateau.*)

*M*me *Vernaz-Vechte*, la fille du grand Vechte, à laquelle son père avait enseigné son métier, continuait ses traditions; si elle avait un peu féminisé les compositions de son père, elle avait cependant hérité de l'habileté de l'outil et avait, avec son tempérament de femme, montré des œuvres qui ne rappelaient en rien la *Guerre des Titans*, et faisait regretter que son adresse se soit appliquée à des compositions qu'elle aurait mieux fait de demander à un maître meilleur qu'elle aurait copié docilement.

Nous avons dit dans le chapitre précédent comment l'orfèvrerie argentée par les procédés électrochimiques avait remplacé le plaqué d'argent d'une façon à peu près complète, et d'aucuns ont exprimé la crainte que cette industrie qui a déjà plus d'un demi-siècle d'existence, n'envahisse le marché au point de menacer

l'orfèvrerie d'argent elle-même. Ce n'est pas tout à fait exact. En effet, en même temps que, par son bon marché, elle pouvait satisfaire aux besoins les plus modestes, et à la consommation du plus grand nombre en s'emparant des articles de luxe, elle vulgarisait en même temps l'usage de l'argenterie et favorisait le développement de l'orfèvrerie d'argent qui, depuis une quinzaine d'années, a repris la vogue en France dans les familles riches. Cette réaction tient sans doute aux progrès de la fortune publique, mais elle est surtout une conséquence de l'abondance et de la baisse de prix de l'argent métal.

La consommation de l'orfèvrerie argentée n'en a pas diminué, car, parallèlement aux progrès de la vaisselle plate, elle se répand aussi dans les milieux moins



Assiettes en étain, à marli décoré.
(Orfèvrerie de J. Brateau.)

riches et trouve, dans le luxe et le confortable qu'on exige des hôtels, des éléments d'affaires considérables.

Dans cette industrie, la maison Christofle tient la première place. Ses produits sont répandus dans le monde entier, et c'est à elle que s'adressent les hôtels luxueux que les progrès du bien-être et les exigences du public ont mis leurs propriétaires dans l'obligation de donner satisfaction à leur clientèle.

Non seulement en France, mais à l'étranger, en Angleterre, en Allemagne et en Autriche, en Italie, en Espagne et en Orient, ils se sont trouvés les mieux préparés pour donner satisfaction aux besoins de ces hôtels que le développement du goût des voyages fait édifier de tous côtés.

Dans son Rapport, Lucien Falize rappelait que l'histoire de la maison Christofle est intimement liée au progrès et au développement de l'électrochimie. « Dès » 1842, dit-il, Charles Christofle, en achetant de Ruolz d'abord et d'Elkington » ensuite, les brevets d'argenture et de dorure galvaniques, avait, par un trait de

» génie, deviné que cette invention allait révolutionner l'industrie du métal. » Aujourd'hui, l'usine de Saint-Denis, après avoir, alors que le nickel était rare et » cher, traité les minerais de nickel par des procédés nouveaux, a été dotée d'une » installation complète avec les laminoirs, les découpoirs, les machines à em- » boutir, les balanciers, les moutons et tous ces merveilleux outils qu'a inventés » la mécanique moderne et qui remplacent la main de l'ouvrier.

» C'est dans l'usine de Saint-Denis que sont fabriquées les 120 000 douzaines de » couverts que produit annuellement la maison Christofle. C'est là aussi que sont » préparées les formes des vases, grands ou petits, que la machine donne à » l'orfèvre qui les finit. Cette usine, que nous avons visitée et que nous aurions » plaisir à décrire en détail, si cela nous était permis, a été pour le Jury une » surprise. Elle révèle, chez les directeurs de l'association Christofle, une science » et une entente admirable de la grande industrie.

» Tout s'y accomplit avec un ordre et une précision remarquable; la place et » l'espace rendent facile ce qui était malaisé dans la fabrique de la rue de Bondy; » celle-ci est une fourmilière qui, des sous-sols au grenier, présente une acti- » vité, un travail, une méthode tout à fait extraordinaires. Resserrée entre les » maisons voisines, elle a trouvé cependant en creusant le sol, en superposant » les ateliers, en accrochant des galeries vitrées au-dessus des cours, le moyen » de faire vivre et travailler toute une armée de dessinateurs, de modeleurs, » d'ouvriers, de femmes, d'enfants, et de produire les œuvres les plus parfaites, » en même temps que les objets de consommation les plus ordinaires, et de » grouper, à côté, ses galeries d'exposition, ses magasins de vente où toute » l'activité commerciale se trouve concentrée entre les mains de la direction.

» Nous ne croyons pas nécessaire de faire l'inventaire de toutes les pièces que » produit la main de l'orfèvre, mais tout ce qui se fait en argent, la Maison » Christofle le fait en laiton ou en métal blanc, c'est-à-dire en nickel allié : c'est » la grosserie, c'est la petite orfèvrerie, ce sont les couverts, la coutellerie, ce » sont les articles de toilette, ce sont les surtouts, les candélabres, tout le luxe, » enfin, de la table.

» L'exposition de MM. Christofle, en 1889, présentait tous les spécimens de » l'orfèvrerie, depuis les menus objets jusqu'aux grandes pièces décoratives. C'est » à des artistes de mérite comme Lafrance, Mathurin Moreau, Delaplanche, » Mercié, Coutan, Roty, Levillain, que MM. Christofle font appel pour leur » demander les modèles des surtouts que l'on admirait. MM. Christofle avaient » proposé au Conseil municipal de Paris d'exécuter, pour la salle des Fêtes de » l'Hôtel de Ville, une grande pièce d'art qui aurait perpétué le souvenir du » Centenaire. Les modèles étaient faits, des conditions avantageuses avaient été » consenties au Conseil municipal; il n'a pas cru devoir les accepter. C'est regret- » table; mais, cette grande pièce leur faisant défaut, MM. Christofle l'ont rem-

» placée par quelques surtouts de moindre importance. Le surtout aux athlètes, » de Mathurin Moreau, celui de Carrier-Belleuse, et le service de Joindy ne fai- » saient pas regretter la pièce monumentale de la Ville de Paris, et donnaient une » note plus intime à leur Exposition.

» Nous n'entrerons pas dans la description détaillée des services à thé, des » plats, des légumiers, ni même des 52 modèles de couverts exposés ; mais nous » pouvons dire qu'aucun type absolument nouveau ne se dégage de l'Exposition » actuelle. Elle semble hésiter entre le courant du dix-huitième siècle et le goût » japonais.

» Elle obéit en cela à des sollicitations si diverses, à des clients de Paris et de » province, gens du monde élégant; chefs de grandes Compagnies, restaurateurs » et maîtres d'hôtels, qu'elle a quelque peine à trouver la formule unique qui » pourrait satisfaire à tous les besoins. Et cependant, il faut noter une idée char- » mante, fraîche en son invention, surprenante et presque incroyable en sa » simplicité de fabrication. C'est l'impression directe des plantes les plus fragiles » et les plus ténues dans le métal le plus dur et le plus résistant, obtenu à l'aide » seulement du marteau de planeur. Cette décoration nouvelle n'est pas un em- » prunt fait au Japon. Elle est bien française; c'est un retour à la nature, la » grande inspiratrice; et nous signalons ce procédé curieux comme la découverte » la plus nouvelle et la plus extraordinaire de l'orfèvrerie en cette Exposition.

» Du reste, la persévérance qu'apporte M. Bouilhet à chercher des procédés » pour décorer l'orfèvrerie est connue de tous; il y a vingt ans qu'il s'applique à » orner le métal; il a été un des premiers à suivre le courant japonais; il a osé » cloisonner et émailler des vases, les a parés par des procédés nouveaux, pour » incruster l'or et l'argent; il a coloré la surface du cuivre et de l'argent par des » patines variées et solides comme celles des Japonais, et il y a réussi. Si nous » comparons ces décors au martelage dont les Américains avaient introduit la » mode en 1878, nous n'aurons pas de peine à démontrer l'énorme supériorité » artistique de la maison française sur ses rivales d'Allemagne ou d'Amérique. » Nous persistons à regretter que l'orfèvrerie d'argent n'ait pas à nous offrir des » tentatives aussi intéressantes. »

D'autres fabriques d'orfèvrerie argentée propagent en France et dans les pays lointains, les ustensiles de la table et les objets d'un luxe relatif. L'une de ces fabriques est dirigée par M. Boulenger, et c'est la plus ancienne. Elle existait il y a plus d'un demi-siècle, sous le nom de M. Hautin, grand-oncle du chef actuel, et produisait les articles de cuisine et de chaudronnerie. Ce n'est qu'après que les brevets de Ruolz et Elkington sont tombés dans le domaine public que cette maison a transformé sa fabrication et commencé à produire des objets argentés.

« C'est dans les articles de consommation courante surtout que s'exerce

» l'industrie de M. Boulenger; il n'a pas l'ambition de modifier le goût de sa » clientèle ni d'innover; il cherche surtout à faire des affaires, et lutte avanta- » geusement contre les maisons étrangères en allant les combattre sur leur » propre marché.

» La fabrication du couvert est la base de toute cette orfèvrerie, mais M. Bou- » lenger avait exposé quelques pièces d'un décor plus séduisant. Nous citerons » en première ligne un surtout de table dont M. A. Moreau avait modelé les » figures. L'idée en avait été visiblement prise à M. Fannière et rappelait la Flore » que nous avons décrite, qui appartient à Mme Teyssier. Il serait superflu » d'ajouter que ce n'était là qu'une imitation très lointaine, et que ni par la cise- » lure, ni par la monture, la copie n'approchait du modèle. Un autre surtout aux » formes tapageuses montre le décor qu'il faut à certaines tables; mais il faut » pour les pays lointains, comme pour certains hôtels de province, des compo- » sitions voyantes; c'est à cela peut-être que M. Boulenger doit son succès » commercial. »

Ce que nous venons de dire de M. Boulenger, nous pouvons le répéter de ses deux autres confrères, MM. N. Cailar et Bayard et M. A. Frénais; tous deux font exclusivement de l'orfèvrerie argentée.

M. N. Cailar, négociant en métaux, s'était associé à M. Bayard, orfèvre habile, qui avait dirigé la maison fondée par M. Thouret, dont le rôle, interrompu par la mort, aurait pu être considérable. Il lui a apporté son expérience. La base de sa fabrication est toujours le couvert et les pièces de consommation courante. Elles sont d'un goût relativement sobre et de forme correcte. Il avait aussi exposé son surtout : des Indiens portant une vasque auxquels la présence à Paris de Buffalo-Bill donnait un regain d'actualité à un modèle déjà ancien.

La fabrication de son concurrent, M. Frénais, trouve son débouché dans les hôtels et les restaurants. Elle consiste surtout dans la production des couverts de table. Un surtout et un service à thé fort bien arrangé étaient d'un bon marché surprenant.

Dans cet exposé de la situation de l'orfèvrerie française en 1889, nous avons suivi pas à pas l'œuvre magistrale que Lucien Falize avait écrite comme rapporteur du Jury de l'orfèvrerie.

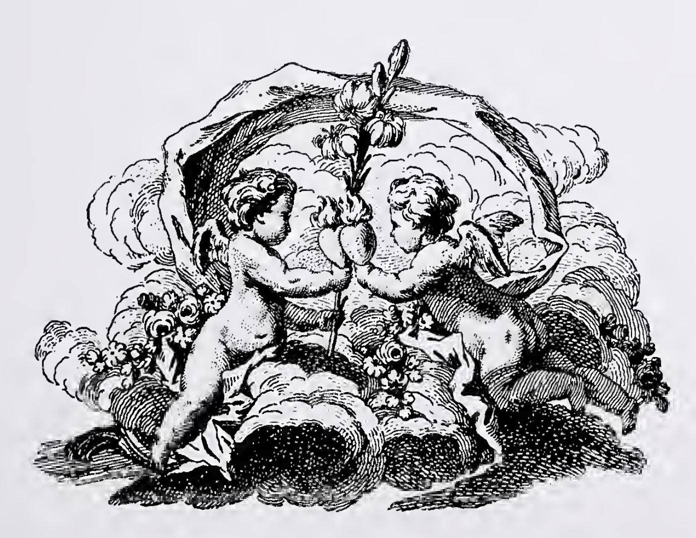
Nous lui avons fait de nombreux emprunts et, si une mort imprévue n'avait pas, en 1897, interrompu une carrière si bien remplie, c'est à lui que revenait de droit l'honneur d'écrire l'histoire de l'Orfèvrerie française pendant ces deux derniers siècles. Il avait rassemblé pendant sa vie de nombreux documents, il avait le goût, l'imagination, le style, et aurait écrit un livre qui aurait été un monument.

Que de fois, dans les conversations intimes que nous échangions au sortir de nos séances du Conseil de l'Union centrale, n'ai-je pas reçu ses confidences sur ses projets d'avenir; il rêvait d'écrire ce livre dont il avait préparé le classement.

La mort ne lui a pas laissé le temps de réaliser son projet, et c'est moi, son ami, qui n'ai pas hésité à recueillir ce qu'il m'en avait dit, et à puiser dans ses écrits les documents qui m'ont permis de tracer ce tableau d'un art que nous aimons tous deux passionnément.

En constatant les succès de l'Orfèvrerie française en 1889, ses manifestations nouvelles et ses tendances, Lucien Falize exprimait le regret de lui avoir vu accuser un retour vers le passé, dont les orfèvres d'aujourd'hui n'avaient pas su s'affranchir. « En sorte, disait-il, que, par un retour bizarre de la mode, cette Exposition de 1889 qui marque pour nous, orfèvres, le Centenaire d'une ruine complète, nous ramène au point où nous en étions quand éclata la Révolution, et même en deçà, car le dernier mot du goût en orfèvrerie, *c'est le Louis XV.* »

Cette conclusion un peu amère était bien le sentiment du novateur qu'était Falize, et des idées qu'il essayait de faire prévaloir dans les Comités de l'Union centrale. Nous allons voir, dans le chapitre suivant, les tendances nouvelles s'affermir, et les efforts faits dans les écoles, dans les ateliers, pour s'affranchir des redites du passé, et demander à l'étude de la nature des enseignements et des inspirations nouvelles.



Dessin de Blondel.



« La Nymphe de la Seine », plaquette en argent.
(*Modèle de O. Roty. — Exécutée par Christofle.*)

CHAPITRE NEUVIÈME

La Troisième République

(de 1891 à 1900)

A la recherche d'un style. — L'Exposition de l'Art de la femme en 1891. — L'admission des artistes décorateurs aux Salons annuels. — L'Exposition de 1900. — Les succès de l'orfèvrerie française. — L'Art nouveau.



L'Exposition universelle de 1889 avait été pour l'orfèvrerie le triomphe et comme l'apothéose du style Louis XV. Impossible d'imaginer pastiches plus nombreux et imitations plus parfaites. A l'exception d'œuvres très clairsemées, dues à l'initiative de Lucien Falize, de Vever, de Cardeilhac ou de Christofle, dans lesquelles se marquait résolument un effort d'invention personnelle, un essai d'affranchissement du joug de la copie, ce ne furent guère que réminiscences de la vaisselle du dix-huitième siècle.

L'excès même de ce débordement de rocailles fut pour nos orfèvres un avertissement. Ils commencèrent à comprendre le danger de rester confinés dans le rôle de copistes. Ce fut pour eux un trait de lumière que la monotonie résultante de cette agglomération d'argenterie Louis XV. N'allait-on pas finalement les

accuser d'impuissance à rien inventer de nouveau? Le public n'était-il pas prêt à se lasser de ces éternelles redites des formes du passé, ainsi que l'annonçaient hautement, dans les journaux et dans les revues spéciales, des écrivains qui revendiquaient pour la fin du dix-neuvième siècle, le privilège qu'avaient eu les siècles précédents, de posséder son style propre? Ne fallait-il pas redouter enfin que l'industrie étrangère, profitant de la torpeur des fabricants français, et de leur obstination à ne chercher leur inspiration que dans les chefs-d'œuvre anciens de l'art national ne prissent l'initiative de créer de l'inédit, et ne s'emparassent ainsi, au grand dommage du commerce de la France, de la direction du goût qui depuis des siècles avait été notre apanage presque exclusif?



Cafetière et sucrier décorés de fleurs de pavots.
(*Modèle de H. Vever, 1889.*)

Ces réflexions et ces craintes prirent d'autant plus rapidement consistance qu'à cette même exposition de 1889 des symptômes non douteux étaient apparus qui prouvaient combien le public se trouvait dès lors disposé à accueillir avec empressement et à fêter toute espèce de rajeunissement des arts décoratifs. On avait applaudi, en effet, aux tentatives originales de quelques céramistes, tels que Chaplet, Delaherche, d'artistes comme Brateau, le ciseleur aux aimables nouveautés, d'une poésie si gracieuse, de la manufacture de porcelaine de Copenhague. Mais, surtout, le succès des œuvres d'Emile Gallé, ce génial verrier de Nancy, fut prodigieux. « Voici enfin, dans notre morne république de la division du travail, disait M. de Voguë (1), un homme qui nous fait comprendre la folie de l'art telle que Vasari la décrit chez les maîtres florentins, alors que, tourmentés par des formes trop nombreuses, ils en délivraient leur imagination avec tous les instruments, sur toutes les matières, dans un besoin de création

(1) Le vicomte M. de Voguë : *Remarques sur l'exposition du Centenaire*, 1889, vol. in-18, p. 128.

universelle et continue. » Pour ses cristaux si variés, aussi bien que pour son ébénisterie pittoresque, Emile Gallé avait emprunté ses motifs de décors aux simples fleurs des champs, et avait su leur rendre leur personnalité, leur langage, la vie mystérieuse de leurs attitudes expressives. En même temps que les fleurs, il avait fait parler les oiseaux, les poissons, les insectes, et la fantaisie puissante de l'artiste lorrain, symboliste à la manière des plus grands prêtres, — des Edgard Poë ou des Shakespeare — avait une telle éloquence dans les humbles matières mises par lui en œuvre, que le public en fut saisi d'un véritable enchantement. Les dessinateurs industriels qui virent les ouvrages de Gallé à l'Exposition de 1889 ne doutèrent plus que l'on ne fût à l'aurore d'une évolution définitive de nos arts du décor, et que désormais ils allaient pouvoir demander uniquement à la nature des éléments du style moderne qu'on espérait voir jaillir enfin de leurs efforts.

Croyance chimérique, peut-être, mais qui en tout cas eut la vertu de provoquer chez certains une fièvre généreuse, et d'échauffer les imaginations dans les ateliers. Un écrivain admirateur passionné de Gallé, M. Roger Marx, traduisait ainsi l'enthousiasme qui anima à ce moment les partisans les plus ardents des idées novatrices (1). « Avec l'art français, qui ne dit jamais son dernier mot, a constaté M. Courajod, avec cet art dont les tranformations sont illimitées, l'avenir n'est pas fermé, et nous avons toujours le devoir d'opérer des émotions inédites. Et un philosophe imbu des principes supérieurs du beau, de la mission économique et sociale des arts dans notre pays, M. Ed. Aynard, s'est trouvé vers le même temps de la nature, pour avertir « qu'en puisant au réservoir insondable de la nature organique et inorganique, nos industries trouveront des trésors ignorés de formes et de couleurs... A l'œuvre donc, architectes, peintres, sculpteurs, décorateurs, tous si vivement intéressés à prouver cette unité, cette égalité des arts... A l'œuvre, et qu'il vous souvienne, durant votre labeur — non pas comme d'une menace, mais comme de l'indication du pire danger — que toujours il vous souvienne de ce dilemme dans lequel Michelet a défini l'avenir de l'art français : « Inventer ou périr (2) » !

On peut dire que dans toutes les industries s'éveilla, au lendemain de l'Exposition de 1889, ce désir obsédant, impérieux de quitter les sentiers battus pour marcher à la conquête de ce « style moderne » dont on parlait partout, en France et à l'étranger, comme d'une nécessité inéluctable, et qui nulle part encore n'apparaissait même à l'état d'ébauche. Seuls, quelques artistes isolés s'efforçaient d'échapper à la tyrannie excédante de formules consacrées ou des styles connus et donnaient carrière à leur fantaisie, sans souci des conventions admises, en

(1) Roger Marx, *La Décoration architecturale et les industries d'art à l'Exposition universelle de* 1889 (1 vol., 1889, in-8°).
(2) Roger Marx, *Les industries d'art à l'Exposition de* 1889.

prenant pour base de leurs ornementations une interprétation particulière de la plante. Dans cette voie, le dessinateur Grasset avait été un précurseur; son volume d'illustrations pour les *Quatre fils Aymon*, d'une originalité très franche, circulait depuis une dizaine d'années déjà parmi les milieux artistiques, où l'on citait avec éloge l'essai de mobilier qu'il avait exécuté pour le graveur Gillot. Mais c'étaient des exceptions. Le public avait ignoré ces tentatives individuelles, ou y était resté indifférent, et les fabricants n'avaient nullement senti le besoin de faire appel à ces audacieux coureurs d'aventure. Encore une fois, il fallut le succès d'Emile Gallé pour leur ouvrir les yeux et leur prouver que le moment était venu de s'orienter non plus du côté du passé, mais du côté de l'avenir, en cherchant à être de leur temps et en fleurissant leurs œuvres de parures nouvelles, d'un goût moins suranné. Quelle direction prendrait-on? On ne le savait guère. Ce qui était sûr, c'est qu'il était urgent d'essayer de rompre avec la routine.

Les orfèvres eurent la bonne fortune d'avoir alors pour conseiller un de leurs pairs, Lucien Falize, maître éminent, dont ils appréciaient hautement les connaissances professionnelles et dont ils admiraient le goût, l'érudition et le talent d'écrivain. Chargé du rapport officiel de la section d'orfèvrerie à l'Exposition universelle de 1889, Falize ne se borna pas à faire de ce document un chef-d'œuvre de critique fine et pénétrante ; il s'y livra à une véritable déclaration de principes. S'efforçant d'éclairer l'avenir à la lumière du passé, il adjura ses confrères de renoncer aux habitudes de pastiches dans lesquelles leur art s'enlisait. « Bons ou mauvais, soyez avant tout de votre époque, leur disait-il. Je préfère l'originalité primesautière et mal réglée d'un artiste à cette obéissance servile d'un copiste qui s'acharne à quelque besogne rétrospective. Il exécute des choses qu'il ne comprend pas. C'est comme si l'on écrivait sous la dictée d'un mort(1). » Et il ajoutait, faisant allusion aux scandales provoqués par les truqueurs et les faiseurs de fausses orfèvreries anciennes : « Copier est un danger pour tout le monde, et, si l'industrie en souffre, les curieux risquent de se ruiner à ce jeu. Ils ne savent pas à quel degré d'habileté sont parvenus quelques ouvriers qui n'exposent jamais, qui n'ont pas d'enseigne sur la rue et qui font en chambre le travail caché dont ils vivent assez mal, mais dont profitent des spéculateurs malhonnêtes... Tout y est, la forme et le décor, la qualité de l'argent, la patine, les poinçons et les marques, la gravure des armoiries, le vieil écrin ; et l'histoire, et la provenance et les preuves et la famille qui témoignera que, de père en fils, on s'est transmis cette argenterie comme une relique... Pour ces raisons et pour d'autres qui sont de goût et de bon sens, je crois qu'il faut se garder de suivre le penchant qu'a pour les choses anciennes un groupe d'amateurs et de gens du monde. C'est une fausse piste dont il faut détourner les artistes comme d'un danger. Trop d'imi-

(1) Lucien Falize, *Rapport sur l'Orfèvrerie à l'Exposition universelle de* 1889, page 140.

tations ont été faites, bonnes ou mauvaises, coupables ou naïves, pour qu'il n'en subsiste pas après nous; mais ces œuvres seraient mal classées et sévèrement jugées, car l'histoire ne se recommence pas plus en art qu'en ce fait. Le faux Louis XV sera toujours du faux, comme seront jugés faux et sans valeur les meubles, les étoffes et les bronzes que l'on calque sur ceux de Cluny, du Garde-Meuble et de Versailles (1). »

Abordant les questions de technologie qui s'imposent de nos jours aux orfèvres, mis en possession des découvertes de la science : le tour, la gravure, l'estampage, la galvanoplastie, etc., L. Falize montrait à quels regrettables contre-sens, en dépit de leurs incontestables avantages, ils entraînaient trop souvent les ouvriers, amenés à altérer l'honnête simplicité du modèle. « Une vulgaire bouillotte, disait-il avec raison, fait à voir plus de plaisir qu'une soupière d'argent surchargée de ciselures. » Et il rappelait les règles supérieures dont on ne devait jamais se départir pour adopter les formules à l'usage, à la matière employée et aux possibilités de l'outil. Or l'outil primordial, en orfèvrerie, c'est le marteau qui permet d'emboutir et de rétreindre une feuille de métal pour en faire un vase, un plat, un récipient quelconque. Voilà ce qu'il ne faut pas oublier, et les inventions les plus ingénieuses du dessinateur et du modeleur ne sont acceptables que si l'outil peut les traduire sans supercherie. Après avoir précisé les conditions de clarté, de simplicité et de logique qui régissent la composition de n'importe quel ustensile, vase, plat, corbeille, cuiller, cadre ou flambeau; après avoir montré que les proportions des objets d'argenterie sont soumises à des lois qui ne changent pas, qui constituent, pour ainsi dire, les *canons* de l'orfèvrerie, et que c'est pour cela que, dans cette industrie, les modifications aux formes sont lentes et que le décor est moins changeant qu'en d'autres métiers d'art, Lucien Falize donnait à ses confrères les avertissements les plus précieux pour qu'ils puissent se dégager de la routine sans abdiquer aucun des principes traditionnels de nos glorieux ancêtres.

Très nettement il concluait que, pour l'orfèvrerie, le salut était dans un retour à la logique et dans l'appropriation intelligente des éléments de la nature à la décoration des formes : « C'est par là, déclarait-il, que s'ouvre la voie, et comme il faut que nous la montrions à ceux qui la cherchent, c'est cette forme-là que nous déclarons la seule véritable et bonne (2). »

L'Union Centrale ne devait pas y rester indifférente, et elle pensa qu'elle devait s'entourer de tous les concours, faire appel aux influences les plus diverses, et elle eut l'idée de demander à la femme de l'aider dans le mouvement que Falize appelait de tous ses vœux. C'est alors qu'elle organisa l'Exposition des *Arts de la Femme*,

---

(1) Lucien Falize, *Rapport sur l'Orfèvrerie à l'Exposition universelle de* 1889, page 140.
(2) L. Falize, *Ibid.*, 141-142.

qui eut lieu en 1891 et dont on se rappelle encore tout le succès. La *Revue des Arts décoratifs* demanda à un jeune orfèvre, M. André Bouilhet, de vouloir bien écrire pour la Revue un compte rendu de cette Exposition. Je ne résiste pas au plaisir de mettre sous les yeux du lecteur des extraits de cette étude :

« Les orfèvres à l'Exposition des Arts de la Femme? Mais pourquoi pas ?

» Lorsque l'Union Centrale a mis dans son programme cette devise chevaleresque : « Tout pour la Femme et par la Femme », nous ne doutions pas qu'elle avait bien entendu que, si les œuvres qui émanent de l'intelligence ou qui sortent de la main d'une femme devaient y figurer en première ligne, tout ce que l'imagination et le goût de l'homme peut créer de précieux et d'élégant pour satisfaire son luxe ou ses caprices n'en avait pas moins le droit de cité dans la nef du Palais des Champs-Élysées. Ornement de la femme, complément de sa parure, décor de son intérieur, luxe de sa table, ustensile ou bijou, c'est à l'orfèvre, c'est au bijoutier que la femme viendra demander, pour la satisfaction de ses goûts, quelques paillettes de son or, quelques perles de son écrin, quelques parcelles de son argent. Et qui, mieux que l'orfèvre et le bijoutier, serait en état de réaliser les rêves d'une imagination féminine? Orfèvre ou bijoutier, ou plutôt l'un et l'autre, car, en dépit d'un classement philosophique qui les sépare dans les grandes expositions universelles, ils travaillent l'un et l'autre les mêmes matières avec les mêmes outils, et sont tous deux les serviteurs d'un même art. Vivant côte à côte dans l'Exposition des Champs-Élysées, en bonne intelligence et en parfaite harmonie, ils se soutiennent et se complètent; on voit leurs œuvres réunies dans un même pavillon et, souvent, la même vitrine abrite des joyaux merveilleux, des ciselures précieuses, des émaux aux couleurs éclatantes, car il n'est pas rare de voir encore de notre temps, comme au dix-septième et au dix-huitième siècle, le bijoutier, le joaillier et l'orfèvre former une trinité n'ayant qu'une même tête pour composer, une même main pour exécuter les œuvres inspirées par une femme.

» Mais, à l'époque où nous vivons, avec la nécessité de satisfaire une consommation de plus en plus exigeante, avec les besoins d'un luxe épris des raffinements de la coquetterie, avec l'extrême division du travail, l'orfèvre a dû se restreindre à l'exécution du décor de la salle à manger et de ces mille objets d'usage journalier qui constituent le luxe de la table, de la toilette ou du boudoir, laissant au bijoutier tout ce qui sert à l'ornement et à la parure de la femme.

» Le champ n'est-il pas assez vaste? N'est-ce pas la femme qui, ménagère industrieuse, s'occupe de son intérieur; qui, maîtresse de maison élégante, tient à avoir une table richement servie, artistement parée, dont on parlera au lundi de la comtesse A..., au mardi de Mme B...?

» A chaque réception, elle cherchera à inventer une disposition de son argenterie, dont elle renouvellera l'aspect par des fleurs élégamment arrangées,

par des bibelots ingénieusement disposés, par quelque chose enfin que l'on n'aura pas encore vu et qui lui fera, auprès de ses invités, la réputation d'une femme de goût.

» C'est pour cela sans doute que, dans ces derniers temps, on a vu revenir à la mode ces surtouts de glace qui se prêtent si bien aux innombrables transformations du décor de la table; la femme peut, en effet, exposer là les trésors contenus dans ses vitrines; elle peut disposer avec art, sur ces glaces enchâssées dans des cadres d'argent ciselés, des vases, des corbeilles, des drageoirs, des flambeaux d'argent, des porcelaines de Chine ou du Japon, des figurines de Saxe auxquelles les fleurs semées à profusion forment un joyeux parterre.

» La fleur a toujours joué un grand rôle dans l'ornementation de la table; mais aux fleurs, quelque belles qu'elles soient, il faut un cadre, un support, et c'est la corbeille, la coupe et le vase d'argent qui en sont l'aecessoire dont on ne saurait se passer, car sans la note gaie et claire que jette l'argent sur la nappe blanche, la fleur seule ne suffirait pas à l'égayer.

» Nous ne sommes plus, d'ailleurs, au temps de ces tables officielles, pompeusement ornées, où le surtout immuable dans sa raideur convenue ramenait à chaque dîner le même cortège d'argenterie monotone et banal. Nous ne connaissons plus ces dîners chers à nos pères, où tous les mets étaient servis d'avance et conservés chauds sous les lourdes cloches d'orfèvrerie; le luxe des fleurs n'avait pas encore pénétré dans nos intérieurs, et la maîtresse de maison ne demandait qu'à son argenterie le soin de décorer la table; disposant d'une manière uniforme et réglée d'avance ses réchauds et ses cloches, ses casseroles et ses saucières, voire même des huiliers et des bouts de table, elle s'attachait plutôt à satisfaire le goût de ses invités par le choix délicat et la profusion de mets savoureux, que par la richesse d'une orfèvrerie somptueuse. C'était l'ordonnance d'un dîner servi à la Française : le maître d'hôtel enlevait successivement les plats pour les découper à l'office, désorganisant ainsi l'aspect de la table, dont l'effet d'ensemble se modifiait à chaque service et finissait par disparaître à la fin du repas.

» Si ce va-et-vient de mets qui passaient au-dessus des convives n'était pas sans troubler leur sécurité, il n'inquiétait pas moins la maîtresse de maison, qui n'avait qu'une confiance limitée dans l'adresse de son maître d'hôtel.

» Mais un accident n'est pas toujours un malheur... Un jour, Mme Ancelot, qui toutes les semaines réunissait à sa table cette pléiade d'hommes de lettres, aimables causeurs qui, vers 1840, faisaient de son salon un des centres les plus recherehés du monde parisien, avait reçu, la veille de son dîner, deux magnifiques saumons qu'elle regrettait de ne pouvoir offrir ensemble à ses invités.

» Artistement disposé sur un plat d'argent, entouré de fleurs, l'un des saumons trônait au milieu de la table; le maître d'hôtel, empressé, s'avançait pour

enlever le plat qui le contenait et le porter à l'office pour le découper, lorsqu'un faux mouvement lui fit glisser des mains le précieux animal qui tomba, au grand désespoir des convives.

« Xavier, apportez-en un autre », fit Mme Ancelot avec le plus grand calme. Et l'on vit aussitôt apparaître un deuxième saumon de même taille, servi sur un second plat d'argent, entouré de fleurs et disposé aussi savamment que le premier.

» Inutile d'ajouter que l'incident était voulu ; mais que le petit artifice était bien d'une femme, et d'une femme d'esprit.

» Lorsque, plus tard, la mode fit adopter le service à la Russe, qui n'admet sur la table que le dessert, les lumières et les fleurs, ce fut, à n'en point douter, la femme qui fut la complice de cette mode nouvelle ; elle venait à point dans une société à laquelle les expositions rétrospectives avaient donné le goût de la recherche du bibelot. La femme, habile à comprendre tout ce que ce nouveau allait lui procurer de jouissances intelligentes, s'éprit de ces délicates coquetteries qui devaient faire de sa salle à manger et de son salon un musée dont elle serait fière.

» La table s'est couverte alors de charmantes inutilités qui amusent le regard et sont pour les convives l'occasion de dissertations savantes sur l'origine où sur les usages de l'orfèvrerie.

» Il n'est plus aujourd'hui de maison élégante où le luxe de l'orfèvrerie n'ait pénétré ; de la salle à manger, il a gagné le salon où le thé du five o'clock est devenu l'occasion de recherches originales, puis le cabinet de toilette où les raffinements de la coquetterie fournissent d'heureux prétextes à des objets d'argent finement ciselés.

» Il nous semble donc que l'art que l'on met à orner sa demeure, et plus particulièrement sa table, est un art familier qui appartient bien légitimement à la femme et lui permet de développer ses qualités naturelles, son goût, sa science de l'arrangement et ses instincts d'élégance.

» La femme a toujours été et sera toujours l'artiste de la maison ; c'est elle qui sait donner à son foyer l'aspect qui reflète ses goûts, qui sait choisir et draper l'étoffe qui sied le mieux à son teint, qui sait disposer les meubles de son intérieur pour en faire valoir les harmonieux contours, qui orne son salon de plantes et de fleurs habilement choisies, qui accroche ses tableaux et groupe ses porcelaines, ses bronzes, ses orfèvreries dans un harmonieux désordre, pour donner au visiteur, dès son entrée dans la maison, l'impression vivante des prédilections de celle qui l'habite.

» Mais, si la femme sait à merveille disposer les richesses accumulées dans sa demeure, sa direction et son influence sont encore plus nécessaires dans le choix et la commande des objets qu'elle admettra chez elle.

» Mettant à profit ses facultés d'assimilation, son ingéniosité naturelle, elle saura mieux que tout autre inspirer l'artiste qu'elle aura choisi; elle saura, véritable curieuse de la forme et du décor, découvrir dans nos bibliothèques et nos musées, dans les vitrines ou les cartons des amateurs, dans le fond d'une boutique ignorée, le motif qui servira de thème à la réalisation de son idée, à la satisfaction de son instinct de luxe et de coquetterie.

» Le rôle d'une femme de goût qui commande est donc plus important qu'on ne saurait le dire, car elle peut, en devenant ainsi le collaborateur de l'orfèvre, être d'un puissant secours dans les créations qui seront l'honneur de son temps.

» Depuis que la femme a pris, dans notre société, le rôle prépondérant que l'homme se plaît à lui laisser, les œuvres auxquelles elle a consciemment ou inconsciemment collaboré sont devenues des types auxquels, dans les arts familiers, la postérité aime à reconnaître et à désigner l'époque qui les a vus naître.

» Il faut voir comment la femme, dans ce salon placé à la suite du Musée rétrospectif, où elle a exposé toute une série de travaux d'art féminin, a compris les ressources décoratives de la fleur. Elle l'a reproduite, interprétée par tous les moyens dont dispose sa main délicate et habile, des guirlandes faites de petits bouts de rubans ingénieusement arrangés, des chrysanthèmes jetés avec grâce sur un panneau de velours noir, des palmes, des roseaux et des fleurs dessinés avec hardiesse sur un fond de soie de couleur crème et brodés avec un art merveilleux qui rappelle les belles compositions de Philippe de La Salle; partout et toujours, la fleur aimée de la femme a été son inspiratrice.

» Il faut voir dans les salles du premier étage, où sont exposés les dessins exécutés par les jeunes filles de l'École des Arts décoratifs, comment elles ont compris le parti décoratif qu'on pouvait tirer de la plante. Que de documents dans ces études précises de la Nature, dans cette anatomie de la fleur, dans les applications qu'elles en tirent pour les industries les plus diverses; que de fraîcheur dans ces idées, que de nouveautés dans ces modèles pleins d'ingéniosité et de goût, ces jeunes filles viennent offrir à l'orfèvre, au céramiste, au verrier; c'est un art nouveau, c'est un style nouveau qui, né d'une source si pure, puisqu'il nous est inspiré par la fleur, peut bien demander à la femme aide et protection.

» De récentes recherches archéologiques et les expositions rétrospectives, dues à l'initiative de l'Union centrale, avaient remis en honneur les styles des dix-septième et dix-huitième siècles : ce fut un véritable engouement. Tout au Louis XV, à la Régence, au style Pompadour; tout y passa et redevint à la mode du dix-huitième siècle, orfèvrerie, bijoux, tissus et ameublements. L'Exposition de 1889 nous avait montré que l'apparition d'un style nouveau n'était pas encore proche.

» Mais c'est le public qui ne l'a pas encore compris; il s'en tient aux choses qu'il connaît, il n'aime que ce qu'il a déjà vu; tout ce qui est nouveau l'étonne, il craint de se tromper, n'ose l'admirer et encore bien moins l'acheter.

» Cependant, l'Union centrale, qui avait le sentiment du danger, cherchait à détourner les esprits de ces imitations serviles, et par l'organe d'un de ses membres les plus autorisés, un orfèvre, celui-là, invitait les producteurs à chercher et à trouver dans la nature un rajeunissement des styles français.

» Les idées de M. Falize ont pénétré dans les ateliers, ont infusé un sang nouveau aux jeunes élèves des écoles d'arts décoratifs. Les expositions des travaux de fin d'année nous montrent que l'idée est en voie de faire son chemin et que les



Service à thé sur plateau, décoré de chrysanthèmes.
(*Orfèvrerie de Boin-Taburet.*)

jeunes gens et jeunes filles qui fréquentent ces écoles forment déjà un noyau d'artistes pleins de promesses et d'avenir.

» L'expérience était tentante et l'idée de chercher chez la femme une alliée allait faire son chemin, et l'Union centrale décida d'ouvrir en 1891 une exposition des arts de la femme.

» Comment les orfèvres allaient-ils répondre à ce pressant appel? La désillusion fut grande et il me suffira de rappeler les œuvres exposées pour montrer que l'idée nouvelle n'était pas encore comprise, et qu'il nous faudra attendre 1900 pour constater les premiers efforts faits dans la voie nouvelle.

» M. Boin-Taburet, dont on se rappelle la très élégante exposition en 1889, continue à sacrifier aux dieux qui l'ont inspiré jusqu'ici et ont fait de sa maison le temple de l'orfèvrerie Louis XV. Sa clientèle féminine, habituée à trouver chez M. Taburet, son beau-père, les élégants bijoux du dix-huitième siècle qu'il sau-

vait du creuset, n'aurait pas compris qu'il pût chercher autre chose et s'inspirer d'une autre époque, lorsqu'il est devenu orfèvre.

» Germain et Meissonnier sont ses maîtres et l'élève a si bien profité, leur manière est si bien devenue la sienne, qu'on ne saurait dire si ses œuvres sont exécutées d'après un dessin de Meissonnier ou de M. Boin. Car il dessine très bien, l'orfèvre de la rue Pasquier, il sait son dix-huitième siècle sur le bout du doigt, et nul autre que lui n'était mieux préparé à ce retour en arrière. Son goût très fin et son intelligence des affaires se traduisent jusque dans l'élégant magasin auquel il vient d'ajouter, entre la boutique et l'atelier, une salle à manger dont la boiserie blanche et le décor élégant nous remettent en mémoire les petits soupers de la Régence, dont les gravures du temps nous ont laissé le souvenir. On ne pouvait plus adroitement encadrer cette orfèvrerie et en rendre ainsi l'achat irrésistible à son aimable clientèle.

» M. Boin expose un très joli surtout que nous connaissons déjà; on a plaisir à le revoir. Meissonnier l'inspira, et les sculpteurs Bonat et Peynot l'ont habilement reconstitué; la ciselure en est faite avec goût. Un autre, plus complet et tout à fait personnel à M. Boin, n'a fait que paraître à l'exposition; les exigences de sa clientèle l'ont obligé à le retirer, et c'était dommage. Nous ne parlerons que pour mémoire de ses autres pièces : légumiers et saucières, plateaux et drageoirs, services de toilette et services à thé, qui le montrent en pleine possession de son talent et de son art, mais tout est Louis XIV, Régence et Louis XV.

» Cependant M. Boin, qui ne se désintéresse pas complètement des efforts et des tendances de l'art contemporain, avait exécuté pour l'Exposition de la Plante, dont l'Union centrale avait élaboré le programme, un service à thé d'une forme simple, dont toute la décoration était empruntée à la fleur du chrysanthème. Le dessin de la fontaine et du pot à crème, que nous donnons ici, nous montre que M. Boin n'a qu'à vouloir pour faire du nouveau et le réussir; mais sa clientèle le suivra-t-elle? C'est une question entre elle et lui et non de notre compétence.

» De style Louis XV aussi sont les expositions des orfèvres ses voisins, MM. Guerchet, Bachelet et Harleux, qui nous montrent des surtouts, des candélabres, des services de table et des services à thé où l'on ne voit pas d'effort nouveau ; c'est bien et habilement fait, mais c'est toujours le même style.

» M. Gaillard fils a une charmante exposition, et l'on sent que sa clientèle est féminine. Garniture de toilette, ornements d'étagère ou de table de salon dont la mode a répandu l'usage depuis qu'on les fait en argent, y figurent en grand nombre et très variés de forme et de décor.

» Dans ces derniers temps, M. Gaillard, avec une fécondité vraiment curieuse, a créé un nombre considérable de petites lampes-bijoux, comme il les appelle, et qui sont de véritables bijoux de lampes; il n'est pas de femme un peu élégante

qui n'en possède un exemplaire. Ces modèles sont fins et bien traités, et, ce qui n'est pas un mince mérite, très variés de style et de composition. A côté d'une lampe Louis XV dont la panse est formée d'un coquillage à la base duquel s'enroule un dauphin, évidemment inspiré d'un sucrier de Germain, on trouve un modèle Louis XVI très finement ciselé, auquel Marie-Antoinette n'aurait pas refusé l'entrée à Trianon; puis, dans un mode nouveau qui rappelle les orfèvreries américaines, une lampe en forme de baril, décorée d'un fouillis de fleurs, où le muguet, l'anémone et le chrysanthème, se mêlent agréablement à des branches



Lampes de styles anciens et art nouveau.
(*Orfèvrerie de Gaillard.*)

de fougère, le tout retenu à la base par une sorte de culot formé de plumes symétriquement disposées. Ajoutez à cela des garnitures de bureau et de toilette parmi lesquelles une série de brosses Louis XVI, finement ciselées, est tout à fait remarquable, enfin tous ces bibelots d'argent que la mode a répandus dans le monde élégant, et vous aurez une idée de l'exposition de M. Gaillard fils.

» M. André Aucoc marche toujours dans la voie qui avait fait son succès en 1889; fils et petit-fils d'orfèvre, il connait son métier et a su conserver les traditions et grandir la réputation paternelle.

» Le décor du salon qu'il occupe à l'Exposition des Arts de la Femme est une trouvaille. Sur des murs blancs, décorés de panneaux moulurés en menuiserie, sont accrochés comme dans une vieille salle à manger de famille, des portraits, une glace, un cartel, un baromètre, qui lui donnent un air de vie et d'intimité familiale.

» L'orfèvrerie y semble bien à sa place, sur un dressoir central ou sur des encoignures, sur des guéridons ou dans des vitrines plates, les objets exposés sont dans leur milieu; on y retrouve un surtout d'argent dont les candélabres sont formés par des vases de cristal enveloppés par trois rinceaux dont les branches enroulées en spirales portent les lumières (1); deux services à thé dans le style Louis XIV et Louis XV, disposés avec goût sur des tables basses, sont de mignonne proportion et bien faits pour l'usage personnel d'une maîtresse de maison élégante à l'heure des visites. On remarque encore une jolie garniture de toilette en vermeil, appartenant à Mme de Lesser: une boîte à poudre en argent, ayant appartenu à la collection Eudel, a servi de thème à la décoration, très réussie d'ailleurs, de toutes les pièces de cette toilette.



Brosse de toilette
de style Louis XVI.
(*Orfèvrerie de Gaillard.*)

» MM. Poussielgue frères, les grands fabricants d'orfèvrerie religieuse, n'ont pas manqué à ce rendez-vous des orfèvres parisiens; ils ont pensé que la femme, gardienne des traditions pieuses de la famille, ne devait pas être oubliée, et ont installé, dans le centre de leur exposition, un oratoire élégant qui ferait bonne figure dans la chapelle d'un de nos vieux châteaux de France.

» Pour ne pas avoir l'ampleur de ces grands autels monumentaux auxquels leur père avait attaché son nom et dû ses meilleurs succès, celui-ci, par ses heureuses proportions, par ses élégantes dispositions, nous montre que MM. Poussielgue fils sont les dignes continuateurs de leur père.

» M. Debain expose dans une grande vitrine à quatre faces, un peu trop remplie peut-être, qui fait regretter qu'il n'ait pas demandé une place plus grande, ou qu'il n'ait pas usé plus sobrement de celle qu'on lui avait accordée; on eût mieux vu et plus apprécié certains objets qui souffrent de leur entourage. Une petite pendule en argent d'un très joli dessin disparaît à côté des grandes corbeilles de surtout qui l'écrasent. Une saucière en vermeil, qui rappelle la toilette conçue dans le goût de Germain et qui fut une des pièces capitales de son exposition de 1889, est une œuvre d'orfèvrerie tout à fait réussie. Elle fait partie d'un service complet que M. Debain exécute en ce moment, et que nous regrettons de n'avoir pas vu à l'Exposition. Là, comme ailleurs, le style Louis XV règne en maître.

(1) Nous en avons donné la reproduction au chapitre précédent.

» M. Gueyton ne sacrifie pas au goût du jour; il nous montre quelques plateaux, quelques coupes, dont le décor à feuilles de latanier ou de palmier a séduit la commission d'achat, qui en a fait entrer un exemplaire dans les collections du Musée des Arts décoratifs. MM. Keller, dans des garnitures de nécessaire et de toilette, s'inspirent du goût anglais.

» J'aime mieux me réserver pour un véritable artiste, M. Jules Brateau, sculpteur et ciseleur, orfèvre et potier d'étain, comme Briot. Instruit par une collaboration assidue avec les orfèvres, qui lui devaient une partie de leur succès, il est



Cafetière et plateau de style persan.
(*Orfèvrerie d'étain. — Modèles de J. Brateau.*)

devenu orfèvre lui-même, et, voulant prendre une place à part, c'est à la résurrection de l'orfèvrerie d'étain qu'il s'est consacré, et il y est passé maître.

» Sculpteur, il fait ses modèles; ciseleur, il retouche et grave les creux dans lesquels il coulera le métal docile; orfèvre, il les termine en homme habile et rompu aux difficultés du métier. De collaborateurs, il n'a que ceux qu'il a formés, et sa femme, sa meilleure élève, l'assiste dans ses travaux.

» Etait-ce pour nous apprendre que la femme aussi peut devenir un habile orfèvre?

» Nous retrouvons dans sa vitrine des Champs-Elysées quelques-unes des pièces que l'on s'est disputées au Champ-de-Mars en 1889 : l'aiguière et le plateau qui, tout en faisant songer à Briot, lui sont complètement personnels; la

cafetière persane, si agréable dans ses lignes, si parfaite comme type du style oriental, où domine la fleur à l'exclusion de la figure. Il a aussi des créations nouvelles, et, pour accommoder l'étain à la mode du jour, il nous montre une écuelle Louis XV, peut-être un peu trop chargée d'ornements, mais d'une perfection d'exécution vraiment rare; il ne s'y attarde pas cependant, et dans des gobelets de forme simple, on aime à sentir l'influence des études de la plante vivante : la bryone et le lierre terrestre, le seigle et le houblon, qui leur servent de décor, sont interprétés avec goût.



Gobelet aux bryones des haies.
(*Orfèvrerie d'étain de J. Brateau.*)

» A côté de M. Brateau, MM. Christofle avaient leur exposition; je ne veux en parler qu'avec la plus grande discrétion : elle me touche de trop près pour que j'essaie d'apprécier leurs efforts, et, s'il est permis à un père d'être indulgent pour ses enfants, on ne saurait reprocher au fils ou au neveu d'avoir une prédilection marquée pour les œuvres paternelles. Je me bornerai donc à rappeler la part que la maison Christofle a prise à l'Exposition des Arts de la femme, et à saluer et remercier ici en son nom les artistes éminents qui ont été ou sont encore ses collaborateurs : les dessinateurs Rossigneux, Reiber et Godin; les sculpteurs Roty, Mercié, Coutan, Mathurin-Moreau, Levillain, Chéret, Mallet, et ceux qui ne sont plus, Gumery, Aimé Millet, Delaplanche, Lafrance, Hiolle, Carrier-Belleuse, Rouillard, et tant d'autres.

» Je ne saurais cependant passer sous silence les efforts que MM. Christofle avaient faits pour répondre au programme de l'Exposition de la Plante, que l'Union centrale avait rêvée pour cette année. Mais les difficultés d'exécution et l'impossibilité de l'ouvrir à l'époque où les premiers bourgeons d'avril viennent saluer le retour du printemps, l'ont fait ajourner jusqu'au moment où l'Union centrale, maîtresse chez elle, pourra l'ouvrir à son heure.



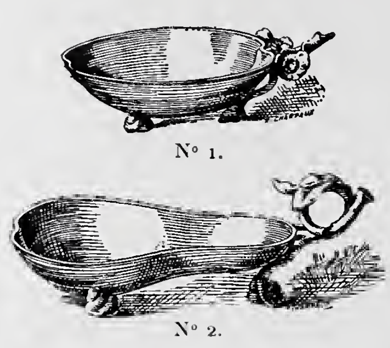
Gobelet seigle et houblon.
(*Orfèvrerie d'étain de J. Brateau.*)

» Des vases à fleurs, des drageoirs, des services à thé, empruntant aux fleurs de nos champs, aux fruits des vergers, aux herbes potagères, leurs formes et leurs décors, étaient là comme les prémisses d'une orfèvrerie nouvelle : un autre dira s'ils ont réussi, mais les gra-

vures qui accompagnent ces lignes montraient leurs efforts dans la voie nouvelle.

» Un nom manque à la liste de tous ces orfèvres, c'est celui de M. Falize.

» Cédant aux sollicitations de ses amis, il a cependant, sur le tard, envoyé la meilleure de ses dernières œuvres, cette Gallia qu'il avait exécutée pour l'Exposition de 1889 et qui fit une si profonde impression sur tous ceux qui la virent à cette époque.



Dragcoirs en forme de fruits coupés.
N° 1. Pêche. — N° 2. Poire.
(*Orfèvrerie de Christofle.*)

» On lui fit une place d'honneur sur le palier de l'escalier qui conduit au Musée des Arts décoratifs ; elle était à mi-chemin et n'avait plus que quelques degrés à franchir pour entrer triomphalement au Musée.

» Le ministre des Beaux-Arts ne l'a pas voulu ainsi et l'a achetée pour l'État. Entraîné par le mouvement d'opinion qui, cette année, a fait introduire, pour la première fois, des œuvres d'art industriel au Salon du Champ-de-Mars, il a décidé de former au Luxembourg une section pour les artistes de l'industrie, réalisant ainsi les idées émises par les hommes éminents qui forment le Conseil de l'Union Centrale, et développées et soutenues avec autant d'autorité



N° 1. N° 2. N° 3.

Vases à fleurs, art nouveau.
N° 1. Artichaut. — N° 2. Pied de céleri. — N° 3. Chardon.
(*Orfèvrerie de Christofle.*)

que de talent par la *Revue des Arts décoratifs* et son rédacteur en chef. Nous sommes, pour notre part, heureux de voir entrer dans ce musée une œuvre de la



N° 1.

N° 2.

Services à thé, en argent
N° 1. Patisson. (*Sculpture de L. Mallet.*) — N° 2. Feuilles d'artichaut. (*Sculpture de Dinée.*)
(*Orfèvrerie de Christofle.*)

valeur de « la Gallia », en attendant, comme l'a fort bien dit le ministre des Beaux-Arts, dans la spirituelle réponse qu'il a faite au toast de M. G. Berger, lors du banquet offert par les exposants, « qu'elle aille au Louvre retrouver les chefs-d'œuvre de la galerie d'Apollon ». Et il y fera bonne figure, ce buste d'orfèvrerie chryso-éléphantine, car, s'il est destiné à rappeler le nom d'un artiste éminent, il aura aussi le mérite de rester comme un écho de la fierté gauloise de notre race, un peu attristée aujourd'hui, mais sûre de sa force et dédaigneuse



Service à thé en argent, en forme de courge.
(*Sculpture de L. Mallet. — Orfèvrerie de Christofle.*)

de ses ennemis. Avec son casque et sa cuirasse d'orfèvrerie, avec ses ors de couleurs, ses damasquines et ses gemmes, avec son teint mat d'ivoire pâle, « la Gallia » restera comme l'expression d'un art bien français où l'orfèvre a mis tout son talent et tout son cœur.

» En 1889, on avait déjà voulu la laisser française en l'offrant au Président de la République, comme le plus éclatant témoignage de l'intérêt qu'il avait pris à l'Exposition. Un scrupule délicat empêcha le Président d'accepter ; nous avons été heureux de voir qu'un ministre ait osé en faire l'achat pour un musée français. »

L'inadmission des objets d'art au salon annuel, qui n'avait aucune raison d'être, offrait les plus graves inconvénients en ce qu'elle empêchait le public de prendre contact avec les professionnels des arts du décor, de s'intéresser à leurs progrès, de suivre d'une façon permanente leurs manifestations. Étrange inconséquence du dix-neuvième siècle ! A mesure que les mœurs se vouaient à la démocratie, l'art se pliait à un puéril *aristocratisme!* Les hommes de talent qui prêtaient leur concours à l'industrie affectaient de ne le faire que dédaigneusement et par condescendance, presque en se cachant ! Comment le niveau de la production pratique ne se serait-il pas abaissé ? L'Union Centrale avait essayé de créer, en 1883, le *Salon des Arts décoratifs* (1) qui devait relever à leurs propres yeux les artistes de cette catégorie, leur restituer la dignité qu'on leur refusait ailleurs, et les faire sortir de l'ombre. La tentative n'eut pas de suite. Elle était venue avant l'heure. Mais, à la suite de l'Exposition universelle de 1889, la *Revue des Arts décoratifs* reprit plus vivement sa campagne et, par des arguments répétés, força la Société des Artistes français et l'opinion publique d'envisager la possibilité de créer dans les Salons annuels une section des arts du décor, comme il y avait des sections de peinture, de sculpture, de gravure ou d'architecture. La lutte fut vive. Les artistes finirent par nommer une commission pour étudier la question, mais celle-ci ne semblait rien moins que disposée à incliner à une solution favorable. Une de ses objections était celle-ci : « Il n'y a point d'objet d'art qui ne dérive de la peinture, de la sculpture ou de la gravure. Par conséquent, il est inutile d'ouvrir au Salon une nouvelle section. » La *Revue des Arts décoratifs* répondait : « Il est certain que tout art plastique procède du dessin : mais il ne relève pas nécessairement que du dessin seul et dans son acception la plus large. Admettez-vous, notamment, que la peinture ou la sculpture soient pour tout dans la verrerie et dans la céramique? Elles n'y sont quelquefois pour rien. Voyez, par exemple, les puissants grès flambés de M. Delaherche et mille pièces exquises du maître verrier Émile Gallé, où les accidents du feu, savamment et artistement utilisés ou ménagés, jouent un rôle si manifestement expressif... » On aurait pu ajouter : « Et l'orfèvrerie? Pour donner toute sa valeur artistique à un vase d'argent, n'est-il pas essentiel d'ajouter à la science des formes et du mérite de la sculpture, une troisième qualité, presque indéfinissable, qui consiste à faire chanter le métal, à lui faire parler le langage propre à sa nature même, et ce talent, qui ne tient ni au dessin, ni à la sculpture, ne réside-t-il pas proprement dans le métier d'orfèvre, qui ne s'acquiert que par de longues années de pratique ? »

Mais la Commission des Artistes ne se laissait pas convaincre. Un autre argument derrière lequel elle se dérobait était le suivant : « Nous n'avons pas à

(1) Voy. le catalogue du *Salon des Arts décoratifs* organisé en 1883, par l'Union centrale des Arts décoratifs, dans les salles du Palais de l'industrie, qui lui avaient été concédées pour la constitution du Musée.

envisager l'art dans aucun de ses modes particuliers. Il sied de juger les choses de plus haut et d'une vue plus grande. Une section des industries d'art au Salon nous obligerait à sortir de l'ART PUR en tenant compte des matières. Or, rien n'est plus contraire à nos données. »

« Contraire à vos données! répliquait la *Revue des Arts décoratifs*, en vérité, c'est alors que vos données sont mauvaises. Une œuvre d'art, en effet, n'a sa portée entière, sa plénitude de sens et de beauté que dans sa réalisation parfaite. La conception d'un orfèvre est une conception d'orfèvrerie et non de sculpture. La conception d'un verrier est une conception de verrerie et non de peinture... De quel droit juger au seul point de vue des arts *officiels* des artistes qui ne veulent être, après tout, ni statuaires ni peintres? Vous voilà conduits à accueillir l'orfèvre comme orfèvre, le céramiste comme céramiste, l'ébéniste comme ébéniste, ou à méconnaître aveuglément les lois même de l'Art... (1). »

Les choses en étaient là, quand un des membres du Comité directeur de l'Union centrale, M. Georges Gagneau, président de l'Union des fabricants de bronzes, par un acte d'initiative dont l'honneur doit lui rester, publia, dans la *Revue des Arts décoratifs* du mois d'octobre 1890, une lettre très ferme et très nette, demandant l'admission des artistes décorateurs au Salon. « Deux choses, disait-il, contribueraient à réveiller nos industries d'art : honorer les artistes qui s'adonnent à ce genre d'art, et éveiller chez l'amateur le goût du nouveau... Or, ces deux conditions essentielles, selon moi — honorer l'artiste, tenter l'amateur — peuvent se réaliser dans des conditions très faciles. Nous sommes tous d'accord sur ce point qu'il ne saurait y avoir de classification dans l'art... Eh bien, ce que nous pouvons voir tous les jours au Louvre, je demande à le voir tous les ans au mois de mai, au Salon des Artistes. Je rêve une salle spéciale dont les murs seront ornés de panneaux de tapisserie ou de cartons décoratifs, où seront disposés des meubles qui porteront des pièces de bronze, d'orfèvrerie, de faïence, de verre. On accepterait, pour les arts de la décoration, les modèles des objets, à la condition que ces projets seront entièrement achevés et décorés, tels que l'artiste les rêva terminés. Les premières années seront les plus difficiles; mais, une fois l'idée admise, j'ai la conviction que cette juste satisfaction donnée aux artistes industriels, que quelques encouragements, commandes données à propos feraient du Salon que je demande une des grandes attractions du Salon annuel, et détermineraient un sérieux effort, profitable à la fois aux artistes, aux industriels, au pays en un mot (2). »

(1) Nous ne pouvons que renvoyer le lecteur à la série d'articles remarquables publiés alors par la vaillante *Revue* de la Société de l'Union centrale, et qui étaient dus, notamment, à la plume de M. Louis de Fourcaud, l'éminent successeur de Taine à la chaire d'esthétique et d'histoire de l'art à l'Ecole des beaux-arts, et à celle de son directeur M. Victor Champier.

(2) La lettre était signée : *G. Gagneau, président de la Chambre syndicale des fabricants de bronzes.* Elle était adressée à M. le président de l'Union centrale des Arts décoratifs.

La lettre de M. Gagneau, appuyée par les plus influentes personnalités du monde des arts, eut son plein effet. Dès le mois de mai 1891, la nouvelle Société des Artistes, présidée par Puvis de Chavannes, et créée en concurrence de l'ancienne Société, dont le Salon annuel était souvent au Palais des Champs-Élysées, organisait dans le local qui lui était attribué au Palais du Champs-de-Mars son premier Salon en y instituant une section des Arts décoratifs, qui obtint aussitôt le plus grand succès. La cause était donc gagnée. Le directeur de la *Revue des Arts décoratifs* enregistra cette victoire dans un article intitulé : « Les Arts fraternels au Salon du Champ-de-Mars ». Il disait : « C'est un événement considérable et dont notre Revue a particulièrement le droit de se réjouir, que l'innovation réalisée cette année au Salon du Champ-de-Mars. En organisant bravement, à côté des œuvres de peinture et de sculpture, une section « des objets d'art », la Société nationale des Beaux-Arts, présidée par M. Puvis de Chavannes, a porté un coup décisif au préjugé qui, depuis trop longtemps, jette sur l'art en général le discrédit d'une hiérarchie que réprouve le plus simple bon sens. La campagne que nous menons dans cette Revue depuis douze années aboutit donc enfin à ce résultat, et le succès couronne notre effort (1). » Tous les journaux quotidiens, *le Temps*, *le Gaulois*, *l'Éclair*, etc., les revues mensuelles saluèrent cette réforme et y applaudirent. Dans le *Voltaire*, M. Roger Marx, inspecteur général des musées, rendant justice aux efforts de l'Union Centrale, à qui était dû pour une grande part ce résultat, s'exprimait ainsi : « Parallèlement, d'autres actions se sont exercées utilement : celle de l'Union Centrale et de la *Revue des Arts décoratifs*, à laquelle M. Victor Champier a consacré, avec le plus chaleureux désintéressement, les ressources d'une foi ardente et d'une érudition renseignée sur tous les sujets; celle aussi d'écrivains à l'esprit libre, au jugement compréhensif, à l'instinct esthétique sans cesse en éveil, qui, à l'exemple des Goncourt, des Burty, se sont pris d'un goût infini pour ces études et en ont augmenté l'attrait par la qualité de l'expression littéraire et l'imprévu suggestif des aperçus philosophiques... »

Le public visita avec un tel empressement la section des objets d'art au Salon du Champ-de-Mars, et manifesta si clairement son plaisir de cette innovation que, ne voulant pas rester plus longtemps en arrière, la Société des Artistes français, qui avait son siège au Palais des Champs-Élysées, renonça à ses résistances traditionnalistes et se décida à accueillir, elle aussi, les arts du décor.

A partir de ce moment, comme si un vent de folie eût soufflé sur les esprits, ce fut à qui, parmi les artistes de l'industrie, poserait les jalons de ce « style nouveau », qu'on prétendait créer de toutes pièces, et à qui inventerait quelque forme imprévue, bizarre, ne rappelant plus rien de ce qu'avait enfanté le passé. De l'excès d'un mal, on tomba dans un pire. Après s'être contenté trop longtemps

(1) Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, tome XII, page 5.

de pasticher, en orfèvrerie, le style Louis XV, on se lança tout à coup dans l'incohérence des décors inspirés sans rime ni raison de la fleur et de la plante. On en mit partout, à tout propos et hors de propos. Chaque année on vit, de 1894 à 1900, soit au « Salon du Champ-de-Mars », soit au « Salon des Champs-Élysées », des objets d'art en matières précieuses, vases, coupes, drageoirs, plateaux qui, pour la plupart, étaient des objets d'exception, faits bien plus pour attirer l'attention des amateurs millionnaires épris de singularité, que des objets d'usage, de forme rationnelle, étudiée simplement en vue d'une destination précise et de la commodité. Ce n'étaient point des orfèvres, en général, qui exposaient ces argenteries « abracadabrantes », mais c'étaient surtout des artistes, modeleurs ou dessinateurs, impatients de secouer la discipline nécessaire du métier, et de s'affranchir de toute règle.

Comme ils s'adressaient désormais directement au public, à qui ils présentaient leurs œuvres sans l'intermédiaire des fabricants, ils visaient avant tout à produire de l'effet par l'étrangeté des conceptions. Ce fut une belle débauche d'imagination ! L'or, l'émail, l'ivoire furent appelés à rehausser la richesse de cette orfèvrerie d'exposition, qui semblait convenir bien plus à des nababs d'outre-mer, aux snobs de toute provenance, à des personnages des *Mille et une Nuits* qu'aux positifs bourgeois de notre vieux continent à la fin du dix-neuvième siècle. Cela devint une mode, durant cinq ou six années, de ne jurer que par l' « art nouveau » et de ne croire qu'au « modern' style ».

Cet entraînement, il faut le dire, n'était guère qu'en surface, et les adeptes des théories nouvelles faisaient plus de bruit, en réalité, que de besogne. Dans le public, parmi les fabricants, chez les artistes même, que l'irruption soudaine du « modern' style » avait séduits ou déconcertés, les opinions restaient fort divisées. « *L'Art nouveau !* qu'est cela? disaient avec mépris les partisans quand même de la tradition, de l'académisme et des formules. Nous ne connaissons qu'un seul art, celui qui est éternel, qui a existé jadis et qui existera demain ; celui qui, supérieur à la mode, insensiblement modifié par l'action des climats, des peuples et des mœurs, n'exprime que la souveraine beauté. » — « *L'Art nouveau*, s'écriaient de leur côté les enragés archéologues, les amateurs de bibelots anciens, l'art nouveau, où le voyez-vous? Est-ce que vous donnez ce titre aux essais informes que quelques-uns de nos contemporains produisent à nos Salons annuels? Et, d'ailleurs, pourquoi s'efforcer de chercher un art nouveau, alors que nous en avons un ancien qui est admirable, que l'on copie et que partout on nous envie. » — « *L'Art nouveau*, protestaient en chœur certains professionnels de l'ornement, dont l'éducation avait été commencée trente ans auparavant dans la scholastique déprimante des ateliers voués au commerce des pastiches, l'Art nouveau, en quoi cela consiste-t-il? Est-ce cette orfèvrerie qui nous montre, reproduits en argent, tous les spécimens du règne végétal plus ou moins stylisés, c'est-à-dire

déformés : des feuilles de chêne servant de plateaux, des artichauts disposés en sucriers ou en cafetières ? La vérité, c'est que « cela n'existe pas ». L'art actuel reste lié par un robuste anneau à la chaîne des styles français d'autrefois. Croire qu'un style peut être créé tout d'un coup, par génération spontanée, c'est folie ! » « *L'Art nouveau*, disaient enfin les fabricants non sans mélancolie, nous ne le nions pas, nous ne le méprisons pas, mais nous prions qu'on nous en donne la formule. Nous ne pouvons improviser dans le vide. Il nous faut une base. Où est l'homme au talent transcendant qui nous la fournira ? Jadis, aux époques de transition, toujours il y eut une direction supérieure pour donner l'élan aux diverses industries. A l'heure actuelle, personne de qui suivre l'impulsion. »

Telles étaient, résumées peut-être avec une pointe d'ironie (1), les doléances, les réticences, les récriminations que soulevait cette question de « l'art nouveau », qui ne méritait pas assurément de susciter tant de discussion et de commentaires. En réalité, l'expression avait surtout contre elle sa trop prétentieuse précision. Elle caractérisait tout simplement une tendance et semblait affirmer un fait existant. Elle indiquait un effort, pas davantage, et on lui donnait la signification d'une victoire de l'art futur sur l'art passé. De là les protestations, les colères et aussi les déceptions qui se produisirent.

La date d'ouverture de l'Exposition universelle de 1900 approchait. Qu'allait-il sortir de ce gigantesque tournoi ? Quelle figure la France ferait-elle en présence de ses concurrents étrangers ? Nos rivaux, en mal d'art nouveau, eux aussi, n'allaient-ils pas nous distancer ? Inquiétante énigme ! Problème redoutable ! Tandis que certains, délibérément, renonçaient à tout modèle rappelant les styles anciens, d'autres, prudemment, temporisaient, faisaient la part du passé et celle du modernisme, sacrifiaient à la fois aux deux divinités...

L'imposante manifestation de 1900 restera pour l'orfèvrerie française une date inoubliable, car jamais peut-être, à aucune époque, elle n'eut à subir épreuve plus périlleuse, et elle se tira de cette épreuve avec un incontestable bonheur. Pour la première fois, elle abandonnait le sillon de ses séculaires conquêtes, pour s'aventurer sur de nouvelles pistes où elle n'avait pas encore essayé ses forces et qui étaient semées d'écueils, sillonnées de fondrières, avec des ressources encore incomplètes, une connaissance insuffisante des éléments qu'elle allait mettre en jeu. Elle a montré de quel goût, de quelle mesure discrète et intelligente elle était capable dans l'application des programmes de l' « art nouveau ».

Qu'allait être cette Exposition ? Ainsi que je l'ai fait au courant de ce livre pour tracer le tableau des efforts des orfèvres pour relever l'industrie de l'orfè-

(1) Nous avons emprunté les citations qui précèdent à un article de M. Victor Champier dans la *Revue des Arts décoratifs*, tome XVI, page 6.



Ostensoir de Saint-Martin d'Ainay.
(*Orfèvrerie d'Armand-Calliat.*)

vrerie au dix-neuvième siècle, en empruntant aux rapports écrits à la suite des différentes expositions les appréciations des rapporteurs sur les orfèvreries qui se sont succédé pendant le cours du dix-neuvième siècle, j'emprunterai au Rapport sur l'Exposition de 1900 les notices rédigées par M. Armand-Calliat, le rapporteur nommé par le Jury.

Ce rapport, que la mort de l'auteur laissait inachevé, j'ai été chargé de le terminer. Je l'ai fait avec plaisir, heureux d'associer mon nom à celui de l'éminent orfèvre qu'était M. Armand-Calliat.

M. Armand-Calliat et fils, à Lyon. — En me plaçant ici, je ne suis pas l'ordre de mérite imposé par le Jury, mais celui que m'assigne le rang qui m'est échu parmi les membres français du bureau. Aussi bien, aurais-je voulu faire défaut, comme on dit au Palais, tant ma tâche est malaisée. Lucien Falize a connu le même embarras et il l'a courageusement franchi, sans fausse modestie, parlant de ses travaux comme s'il s'était agi d'un confrère, et cependant il devait être encore plus gêné que je ne le suis, car il était l'auteur des merveilles qu'il décrivait, tandis que, depuis 1890, c'est mon fils qui a la plus grande part dans la direction de l'atelier, et que, pour apprécier ses travaux, je n'ai qu'à me défendre de ma faiblesse paternelle.



Marteau jubilaire de Sa Sainteté Léon XIII.
(*Orfèvrerie d'Armand-Calliat.*)

La place d'honneur était occupée par l'ostensoir de Saint-Martin-d'Ainay, caractérisé par sa gloire crucifère surmontée d'une couronne carlovingienne, ses rinceaux ajourés, ses quatre évangélistes repoussés, sa statuaire aux vêtements émaillés de broderies; saint Martin, patron de la paroisse, saint Pothin, saint Irénée et sainte Blandine, les saints chers à l'Église de Lyon, et sainte Clotilde, dont le souvenir se rattache à Ainay. Avec ses émaux de tons nuancés et doux, son fût de ton ivoire, sa joaillerie discrète, il synthétisait assez bien la manière propre de l'atelier et les éloges ne lui ont pas manqué. Il reposait sur un thabor de marbre rouge antique rehaussé du monogramme du Christ, émaillé, et de quatre lions de bronze doré, où l'on reconnaissait les profils et la faune de notre ami Charles Lameire, le grand peintre décorateur qui s'appuie comme

Pierre Bossan, notre maître, sur l'art primitif et en a déduit des œuvres puissantes.

Au pied de ce thabor s'étalaient deux portes de tabernacle; celle de Fourvières, exécutée sur les beaux dessins de M. Sainte-Marie Perrin, architecte, disciple et successeur de Bossan dans la construction et la décoration de la basilique, et celle qu'on nous a demandée pour une chapelle de couvent, entièrement repoussée, personnages et ornements. Près de ces portes, c'étaient les couronnes de Notre-Dame de Saint-Germain-des-Fossés et de Notre-Dame de Bon-Secours, la première enrichie de sujets repoussés, la seconde de champs d'émail rose sur lesquels s'enlevaient des scènes gravées. Devant elles, le marteau jubilaire de S. S. Léon XIII, enlacé de branches d'olivier, tout paré d'émaux. Plus près du spectateur, deux crosses, les plus précieuses qui soient sorties de nos ateliers, exprimant toutes deux la victoire du Bien sur le Mal : la crosse de feu le cardinal Foulon, dont la volute est formée par un dragon expirant sous la morsure du lion de Juda qui a obéi au signe de la dextre du Christ, assis au centre de la composition, entre sa mère et saint Joseph qui l'implorent; et la crosse de Solesmes, d'ivoire incrusté d'or et d'émaux, portant le Couronnement de la Vierge dans sa volute, et,

Crosse du cardinal Foulon.
(*Orfèvrerie d'Armand-Calliat.*)



Crosse de Solesmes, en ivoire incrusté d'or et d'émaux.
(*Orfèvrerie d'Armand-Calliat.*)

appuyée sur sa tige, une haute statuette de saint Michel archange, d'ivoire aussi, ailé, vêtu et casqué d'argent doré et émaillé, ce qui achève d'équilibrer l'ivoire et l'orfèvrerie.

Et puis, c'était notre péché, un surtout de table stupéfait de se trouver en si dévote compagnie. Le tentateur — il m'a permis de le nommer — ce fut M. Édouard Aynard. Libéral impénitent, il nous laissa le choix du sujet, choix plutôt embar-



Surtout de table exécuté pour M. Ed. Aynard, en 1900.
(*Orfèvrerie d'Armand-Calliat.*)

rassant. La politique ? sujet indigeste bon pour le tapis vert, non pour la nappe blanche aux chemins fleuris ; mais M. Aynard, conseiller des musées nationaux, est un amateur averti qui s'entoure d'œuvres d'art. Voilà le sujet, et la *Curiosité*, debout, dominant la composition, contemple amoureusement une statuette de Tanagra, tandis que quatre adolescents, assis sur la margelle du surtout, peignent, sculptent, cisèlent ou modèlent. De la nature végétale, de la flore, rien que quelques brindilles de chêne et d'olivier. Certes, nous l'aimons, la flore : depuis quarante ans, elle entre dans nos décors, souveraine, symbolique et parlante. Seulement, s'il est une pièce de table qui puisse s'en passer c'est bien le surtout qui la portera vivante, victorieuse de l'orfèvre assez imprudent pour placer sa copie

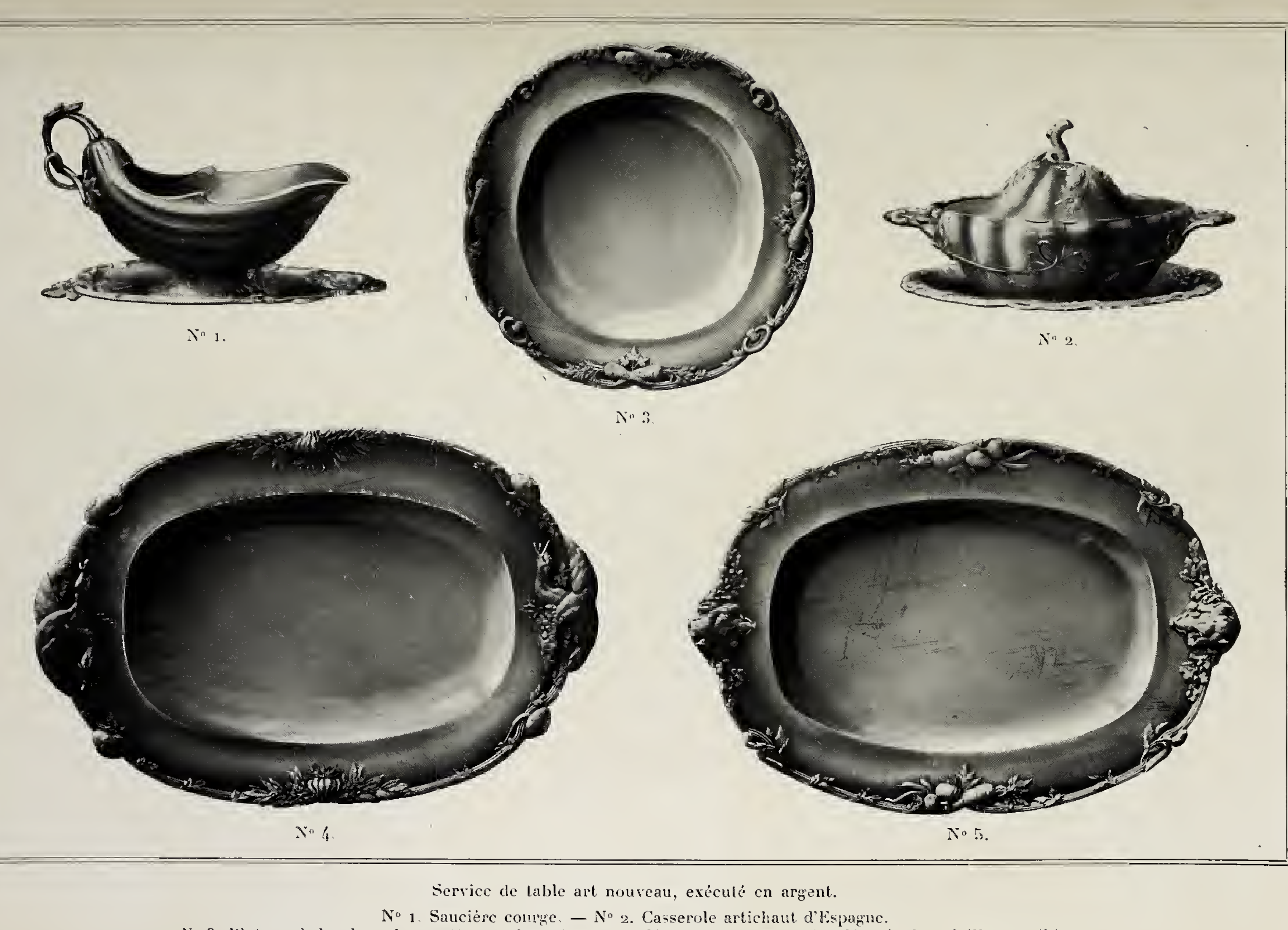
si près du modèle, et l'exclure ici c'est éviter à la fois le pléonasme et la défaite. Il n'y avait donc qu'une note moderne sur le surtout, et c'est la statuaire qui la donnait : la Curiosité pensive, plus encore les adolescents aux formes graciles, à l'expression recueillie ou fiévreuse, qui sont de notre temps, en dépit des ailes minuscules que nous leur avons données à l'exemple de ceux de M. Roty, puisqu'ils figurent les génies des arts que le surtout veut glorifier.

MM. Christofle et Cie. — Il est bien loin le temps où la maison Christofle semblait vouloir borner son ambition à fabriquer l'orfèvrerie de table en cuivre argenté à l'usage des hôtels, des restaurants et des ménages désireux de paraître sans trop dépenser. Elle y ajouta bientôt une ornementation plus épurée, puis de l'art, même un art très noble dans le service monumental dont les débris retrouvés dans les décombres des Tuileries figuraient à l'Exposition centennale, rongés par les flammes, superbes encore malgré leurs plaies. On a dit que c'était folie d'exécuter dans le bronze pareille œuvre ; j'y vois plutôt l'habileté de Charles Christofle qui, ayant fondé la maison pour exploiter les procédés de Ruolz et d'Elkington, voulait établir l'imitation, vaincre certaines hésitations par l'exemple de l'Empereur faisant l'économie de la matière au profit de la façon, et donner ainsi tout son développement à l'industrie qu'il avait créée.

Ce grand autoritaire avait réalisé son dessein : s'emparer de toutes les branches de l'orfèvrerie se justifiant mutuellement, et — gageure qu'il devait perdre et qu'il a gagnée — acclimater l'art dans l'usine. Et cette organisation puissante a pu tout embrasser et bien étreindre, avec lui, après lui, sous l'impulsion des directeurs qui lui ont succédé, son fils et son neveu, MM. Paul Christofle et Henri Bouilhet, son petit-fils et son petit-neveu, MM. de Ribes-Christofle et André Bouilhet.

C'est ainsi que la maison Christofle et Cie se présenta l'an dernier, forte de l'acquis des années écoulées, et de ses conquêtes d'art nouveau, car elle multiplie ses sujets de fabrication et n'en abandonne aucun. Et si nombreuses étaient les pièces qu'elle avait réunies, que je serai forcé de choisir parmi celles que je voudrais décrire, tout au moins désigner par leurs caractéristiques.

Je vais droit aux compositions d'art nouveau suggérées par l'esthétique que Lucien Falize définissait si bien quelques années avant sa mort, où la forme quelquefois, la décoration toujours, procèdent de la nature prise sur le vif. Nul ne s'en est mieux pénétré que M. Joindy dans les douze plats de modèles variés, à bordures de légumes, à têtes de béliers et de sangliers, à raies et cabillauds, marquant la destination de ces pièces de formes un peu hésitantes, neuves tout de même, tant l'invention y est apparente ; dans les deux casseroles dont l'artichaut d'Espagne a fourni le galbe, et les deux saucières, modestes concombres asservis sans violence à cet office. Son service de table comprenant cinq pièces, pièce de



Service de table art nouveau, exécuté en argent.

N° 1. Saucière courge. — N° 2. Casserole artichaut d'Espagne.
N° 3. Plat rond, bordure de carottes et champignons. — N°s 4 et 5. Plats ovales décorés de volailles et gibiers.

(*Modèles de Joindy. — Orfèvrerie de Christofle.*)



Grand vase « La Flore des champs et des jardins de France ».

(*Sculpture d'Arnoux. — Orfèvrerie de Christofle.*)



Prix d'honneur des Bandes de moutons et de bœufs.
Deux casseroles à couvercle exécutées pour le Ministère de l'Agriculture.

(*Modèles de L. Mallet. — Orfèvrerie de Christofle.*)

milieu, pièce de bout et candélabres électriques à branches recourbées en ovale, moins familières, ornées de fleurs en haut relief, et un surtout à plateau, avec jardinière à galerie où l'on retrouvait les légumes spirituellement disposés, complétaient cette série vraiment moderne et digne de ce sculpteur qui a tant et si bien travaillé pour l'orfèvrerie.

Un autre groupe captivait l'attention du visiteur, celui formé de trente-sept pièces de M. Arnoux, le jeune sculpteur que MM. Christofle ont su s'attacher, le chef de leur atelier d'art moderne, qui compose et modèle, sous l'inspiration permanente de MM. Henri et André Bouilhet, plus particulièrement chargés de la direction artistique. Un vase décoratif en argent curieusement patiné, sur un socle de spath fluor, le dominait de ses 1m,20. Poème : la flore des champs et des jardins de France. La fleur des prés et des haies s'épanouissait à la base, simple et charmante; au-dessus, orgueilleuse, la fleur cultivée. Beaucoup de goût, un profil très pur, point de surcharge, un modelé très souple, et pourtant je ne jurerais pas que ce grand vase l'emporte sur d'autres de la même main, moins imposants, par exemple les vases aux pavots, aux pensées, et le vase aux iris, délicieux entre tous. Le cantique de la flore, tout ce groupe le chantait, et les quatre assiettes à fleurs où les groupes s'enlacent dans les lignes architecturales, symbolisant les saisons : les violettes pour le printemps, les pavots pour l'été, les chrysanthèmes pour l'automne, les roses de Noël pour l'hiver, et le service aux pivoines; jusqu'à une lampe à pétrole d'un décor imprévu, sans parler des coupes, des bols, des jardinières fleuries à souhait.



Fontaine à thé en argent repoussé, décorée de feuilles de platane.
(*Modèle de Mallet. — Orfèvrerie de Christofle.*)

Et ce n'était pas tout l'art nouveau de cette merveilleuse exposition, nombre d'objets étaient assez dégagés des vieilles formules pour lui être attribués. Je

citerai parmi ceux-là le thé aux platanes du sculpteur Léon Mallet, notamment la fontaine qui est un pur chef-d'œuvre, en argent doré vert et patiné.

J'arrive à l'œuvre capitale de la vitrine : le grand surtout en argent, l'Air et l'Eau, composé et modelé par M. Rozet, statuaire, que MM. Christofle décrivaient ainsi :

« La bordure est en forme de flots roulant des poissons et des coquillages. Des figures dont les extrémités inférieures sont plongées dans les eaux symbolisent



Prix des Concours régionaux agricoles.
Soupière : La Soupe aux choux, à griffes et anses pied de céleri et bouton chou-fleur.
Exécutée pour le Ministère de l'Agriculture.
(*Modèle de L. Mallet. — Orfèvrerie de Christofle.*)

les quatre continents baignés par les océans. Elles portent des coquillages lumineux en cristal opalin et mordoré. De la bordure, les flots se soulèvent en une vague lumineuse dont la crête se brise en écume et donne naissance à un nuage figuré par un bloc de cristal opalin d'où émerge une figure d'ivoire tenant un rameau fleuri. C'est Flore qui personnifie la vie végétale à la surface du globe. Mystérieuse, féconde, calme ou terrible, la Mer est l'image grandiose du mouvement qui ne s'arrête pas, de la vie qui ne finit pas. L'Air, à sa surface, aspire et purifie l'Eau, qui, sous forme de nuage, va porter sur les continents les rosées bienfaisantes. Neige sur les montagnes, pluie dans les vallées, l'Eau alimente les lacs, les rivières et les fleuves, et retourne à la Mer, source intarissable de toute vitalité. »



Surtout « L'Air et l'Eau », en argent et cristal opalin avec figure d'ivoire.

(*Modèle de René Rozet. — Orfèvrerie de Christofle.*)



Motif central du surtout : « L'Air et l'Eau ».
« La Flore », statuette en ivoire.
(*Modèle de R. Rozet. — Orfèvrerie de Christofle.*)



N° 1.

N° 2.

Services à café en argent repoussé.

N° 1. Décor de feuilles d'eucalyptus. — N° 2. Décor de branches d'olivier.

(*Dessins de H. Godin. — Sculpture de L. Mallet. — Orfèvrerie de Christofle.*)

La description est éloquente, l'œuvre ne l'est pas moins. C'est, assurément, la conception d'un savant et d'un poète, réalisée autant qu'elle pouvait l'être par l'orfèvre, avec un art supérieur, dans cette forme allongée et basse qui prévaut aujourd'hui. Peut-être les cristaux envahissent-ils un peu trop la composition aux dépens de l'orfèvrerie proprement dite; j'aurais aussi souhaité une note d'or sur l'ivoire de Flore qui détonne légèrement dans l'ensemble faute de ce rappel, impressions fugitives que la réflexion atténue bientôt, l'emploi du cristal étant justifié par l'effet voulu, et celui des voiles, pour la déesse, à tout le moins discutable. Que les heureux convives qui contempleront ce surtout en saisissent de



Service à café en argent repoussé, décoré de branches de pin.
(*Dessin de H. Godin. — Sculpture de L. Mallet. — Orfèvrerie de Christofle.*)

suite toutes les abstractions, ce n'est pas certain; mais il fera penser, et c'est un sujet de conversation qui en vaut bien un autre. Les initiés auront vite fait de l'expliquer, et ceux-là même qui ne sauront pas seront ravis de sa splendeur, de ses méandres que la lumière électrique irise si mystérieusement, de sa statuaire si magistrale, et, dédaigneux de mes subtilités, ils admireront sans réserves l'ivoire immaculé de la Flore triomphante, la Muse de ce délicieux poème.

On voit quelle part prépondérante MM. Christofle avaient faite à l'art nouveau, ou, comme ils disent, au rajeunissement des styles français.

Trois services à café et à thé, empruntant leur forme ou leur décor aux fleurs, aux fruits ou légumes, complétaient cet ensemble.

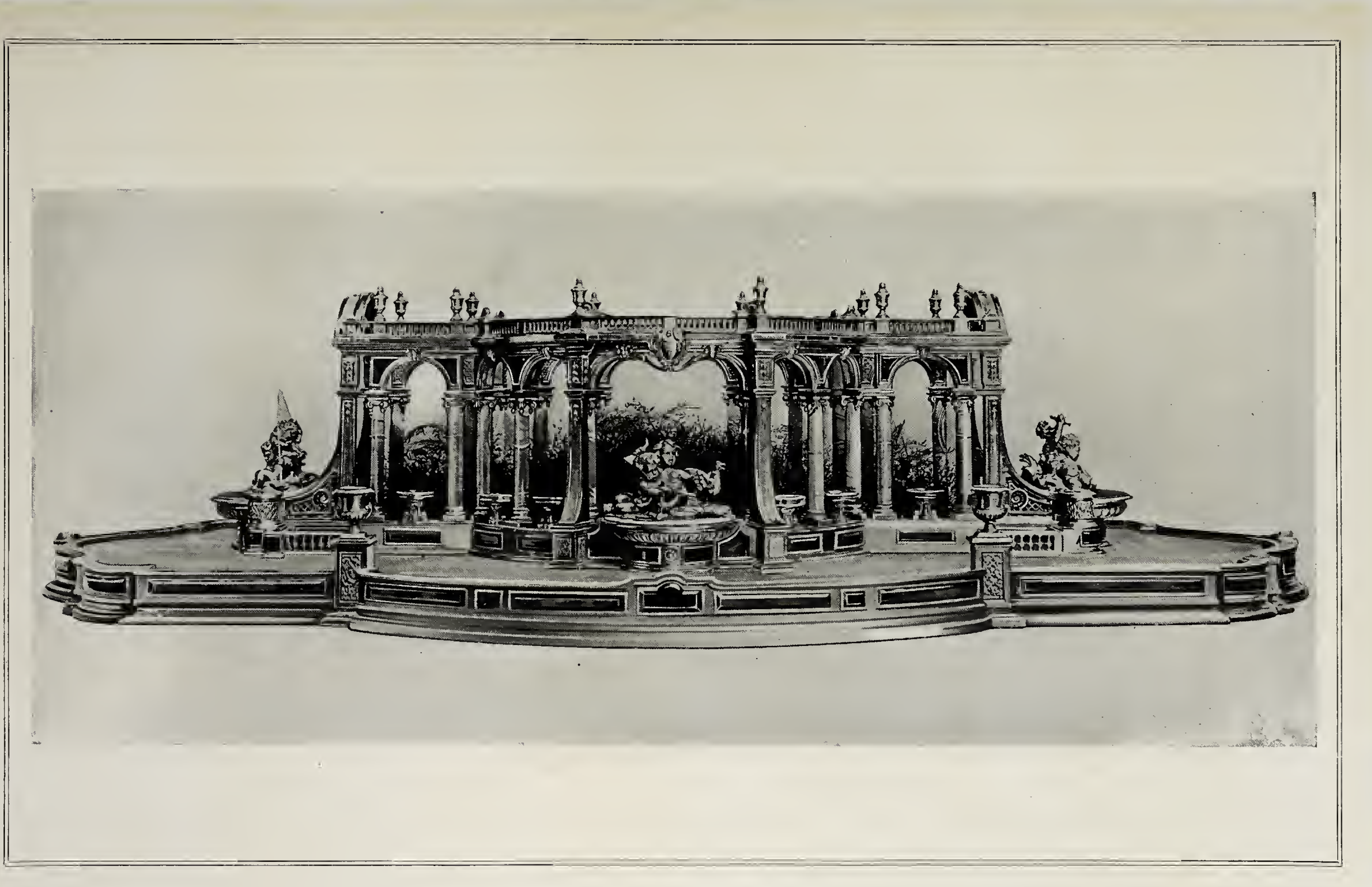
MM. Boin et Henry, orfèvres. — Président des Comités d'admission et d'installation de la classe 94, M. Georges Boin était le président désigné de notre Jury, assuré de son élection en vertu de tous les précédents. Il a préféré briguer le grand prix, mettant cette récompense au-dessus de l'honneur de juger ses confrères et de diriger nos délibérations. Sa légitime ambition n'a pas été déçue : le premier grand prix lui a été décerné et il le méritait par l'importance de ses travaux, par la belle ardeur avec laquelle il s'est jeté dans la mêlée, dépensant sans compter pour réaliser ses idées, pour ajouter à l'éclat de notre exposition, qui lui devait déjà d'avoir atténué, dans la mesure possible, les défectuosités de l'emplacement qui nous était échu.



Service à thé en argent repoussé, décoré de branches de céleri.
(*Dessin de H. Godin. — Sculpture de L. Mallet. — Orfèvrerie de Christofle.*)

Il a bien fallu tout cela pour lui concilier les votes de ceux qui regrettaient de ne pas voir chez lui le moindre effort pour accélérer le mouvement qui nous entraîne loin des chemins battus. Avant d'être le brillant orfèvre que nous connaissons, il était l'antiquaire émérite, épris des styles du dix-huitième siècle, et il l'est resté, résolument, réfractaire à toute évolution vers un art portant l'empreinte irrécusable de notre temps; et il paraîtra paradoxal que, dans une exposition où l'art nouveau comptait tant d'œuvres suggestives, la récompense suprême soit allée au plus intransigeant des disciples des vieux maîtres. A vrai dire, la plupart des orfèvres novateurs étant hors concours, la question de primauté ne se posait pas entre les deux écoles : dès lors, il était difficile de résister à la séduction de son grand surtout, qui n'est point un pastiche, mais une véritable création qui ne le cède en rien à ce que les Meissonnier, les Germain, les Roettiers imposent à notre admiration.

Cette pièce maîtresse comprend le surtout proprement dit, les bouts de table,



Pièce de milieu du surtout Louis XIV, en vermeil avec colonnes en onyx et agate.

(Orfèvrerie de Boin-Taburet.)

six groupes de lumières, huit assiettes et compotiers en cristal de roche reposant sur des pieds en argent doré.

Le surtout est un plateau en glace bordé de balustres en vermeil. Au centre s'élève un temple à colonnes où s'abritent quatre groupes d'enfants, petits pêcheurs, petits chasseurs, modelés dans le goût des marmousets de Versailles, charmants en leurs attitudes variées d'un naturel parfait et d'une grâce exquise : c'est le sujet, un peu perdu dans l'amplitude architecturale de la composition, tout de même intéressant. Le décor est splendide : les colonnes, les vases, les



Grand vase en marbre blanc.
(*Modèle de Messager. — Monture en vermeil, par E. Froment-Meurice.*)

panneaux sont en agate orientale rubannée, rehaussée d'ornements d'argent doré délicatement ciselés, et l'harmonie des ors et des pierres, très calme, imprime à cette richesse une distinction incomparable.

Par son plan général et le parti tiré des documents anciens, ce surtout imaginé sous l'angle du dix-huitième siècle ne lui doit guère que son esthétique et garde en son respect pour elle une incontestable originalité : les orfèvres avec lesquels M. Boin s'est mesuré auraient pu le faire, ils ne l'ont pas fait.

Il en va tout autrement du service à thé, reproduction trop fidèle de celui que François-Thomas Germain exécuta pour la cour de Portugal. De la fontaine, de la cafetière, du sucrier, du pot à crème et du plateau qui les porte, le jury n'a retenu que la facture au moins égale à celle de l'original; les mascarons portant des ornements et des draperies fondus rapportés sur les pièces faites au marteau

appartiennent au fils du grand Thomas Germain, et aussi je ne sais quelle velléité d'art nouveau, unique dans son œuvre, qui réjouissait fort M. Boin, bien près de ne voir que des réminiscences dans les conquêtes modernes, — en quoi il se trompait.

L'exposition de la maison Froment-Meurice avait sa marque bien spéciale et bien personnelle, et, malgré les progrès accomplis, on sentait les origines et la tradition maintenues, et on s'inclinait avec respect devant le culte pour un passé glorieux qui remonte à plus de cent ans.

Ainsi que dans ses précédentes manifestations, la maison Froment-Meurice a produit de préférence des ouvrages où, à l'argent et au vermeil, viennent s'associer d'autres matières précieuses. La pièce principale est conçue dans cette donnée : un seau de marbre blanc à cannelures profondes est ceint d'une moulure de vermeil à laquelle s'agrafent des anses puissantes qui se relient à la bordure ciselée. André Messager a donné le modèle de ce vase dans le style Régence qui lui est cher, mais qui reste dans une note plus sobre que les compositions fastueuses des dernières années de cet artiste. Ce seau orne un des salons du château de Laeken, en Belgique.

Le marbre blanc, évidé très mince, entre aussi pour une importante part dans l'effet décoratif d'un petit surtout de table de vermeil, de forme basse, à coupe ovale, porté par des cygnes; l'ornementation, dans le style du premier Empire, en est richement brodée. A ce morceau central se rattache une suite de deux candélabres élevés, dont le bouquet est formé par une série de lumières bordant une coupe de marbre, dont un paon faisant la roue forme le couronnement ; deux flambeaux à trois branches et deux cassolettes posées sur des trépieds l'accompagnent. Les mêmes matières ont concouru à la construction de cet ensemble ; les mêmes ornementations le parent ; un même artiste, Arbant, venait d'en dessiner et les lignes et les détails, lorsqu'il a disparu à la fleur de l'âge. M. Merlin a dû être chargé des dernières appropriations.

C'est une autre matière, également dans les teintes blanches, l'ivoire, qui, en colonnettes élégantes, supporte la table-pupitre de vermeil, offerte à la reine de Roumanie à l'occasion de ses noces d'argent par les dames roumaines : vingt-cinq épis blancs, des guirlandes d'aubépine pourpre forment avec des motifs émaillés, écussons, couronnes et monogrammes de Carmen Sylva, la parure de ce petit meuble qui fut dessiné par Adolphe Giraldon.

A un autre artiste qui a traversé pendant plusieurs années la parfaite école de la maison Christofle, S. Waret, est due la composition d'un autre travail qui ne manque pas de charme : une précieuse relique de sainte Clotilde était conservée à la basilique de ce nom en un reliquaire de peu de valeur. M. l'abbé Gardey, vicaire général du diocèse de Paris et curé de cette église, aidé par les libéralités de ses paroissiens, à l'occasion du millième anniversaire du baptême de Clovis.

résolut d'installer la relique de la sainte dans un reliquaire plus somptueux et compris de façon à pouvoir, à certains jours de fête, être porté processionnellement dans l'église. Le dessin fut demandé à M. S. Waret, qui le composa avec ce sentiment de l'harmonie des lignes et ce souci de la distinction dans le détail qui caractérisent son talent. Ses statuettes de sainte Clotilde, saint Rémy, sainte



Vase « Vigne », à grappes d'améthyste.
(*Orfèvrerie de Froment-Meurice.*)

Geneviève, sculptées dans l'ivoire, ornent le tympan de l'édicule; au nœud, le baptême de Clovis ciselé en or sur champ d'émail rouge rubis. Une imbrication de topazes et améthystes alternées décore la toiture du ciborium sous lequel est suspendue la petite châsse de cristal de roche enrichie de diamants et d'émeraudes.

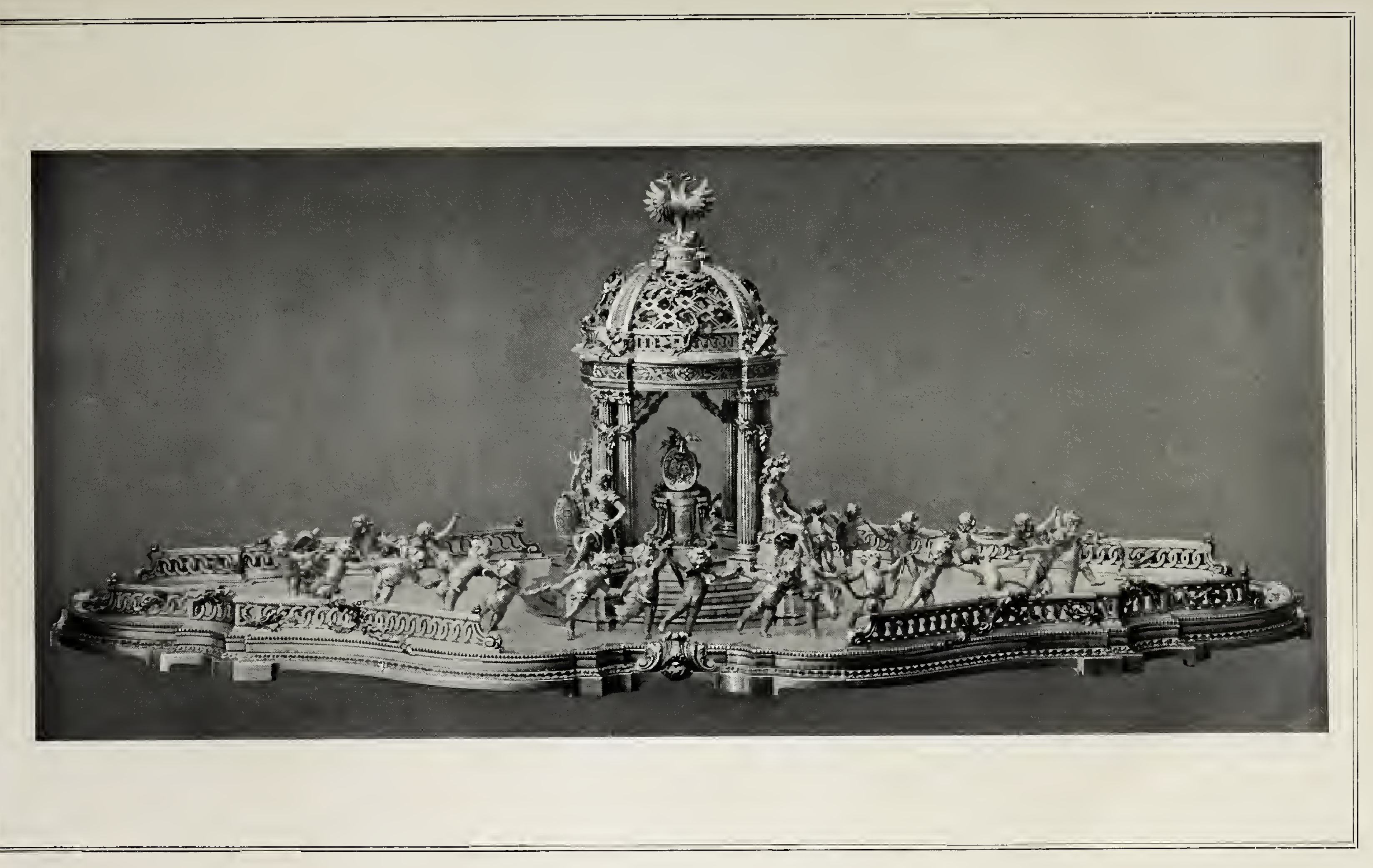
Bien qu'appartenant à l'orfèvrerie religieuse, cette pièce n'en est pas moins de l'art le plus élevé et fait bonne figure à côté des pièces d'orfèvrerie profane qui continuaient les traditions séculaires de sa maison.

Un vase d'orfèvrerie, *la Vigne*, dont la forme simple rappelle le souvenir des vases antiques des trésors d'Hildesheim et de Bosco Reale, est d'une belle exécution. Deux anses servant de départ à des sarments et des feuilles de vigne s'entrelacent et forment une collerette d'où s'échappent, par une audace heureuse, des grappes de raisin en rubis cabochons sertis dans des vrilles d'argent. La note moderne de cette décoration est une tentative digne du goût de son auteur.

Nous croyons avoir assez dit sur les qualités des ouvrages qui sortent des mains de M. Froment-Meurice pour en faire comprendre la valeur, et, malgré le reproche d'immobilité qu'on lui a adressé, nous devons lui savoir gré de cette fidélité aux traditions paternelles, la fidélité de sa clientèle l'en a récompensé; et ce n'est pas un faible mérite d'avoir su être habile et toujours égal à lui-même, dans un art où son père avait laissé une trace assez profonde pour que la renommée l'ait baptisé de son vivant du nom retentissant de l'Orfèvre florentin du seizième siècle.

M. Aucoc (André), orfèvre. — C'est aussi l'influence du dix-huitième siècle qui domine dans l'exposition de M. Aucoc : imitations correctes de modèles bien choisis ou conçus avec une indépendance qui comporte une invention appréciable. Parmi les pièces où son imagination s'affirme, la plus intéressante est, sans contredit, le surtout-testimonial, de style Louis XVI, que les enfants du grand-duc Wladimir Alexandrowitz et de Mme la grande-duchesse Marie-Pauline leur ont offert à l'occasion du 25e anniversaire de leur mariage. Le sujet est charmant, charmante composition : vingt-cinq Amours dansent une farandole sur un plateau en glace autour du temple de l'Amour, dont les colonnes sont supportées par quatre figures allégoriques représentant les quatre donateurs. L'architecture et la galerie du plateau sont en argent enguirlandé de fleurs et de feuillages en vermeil, modelés à ravir par M. Daragnon. La statuaire, très souple, est de M. Moreau ; MM. Brard et Beaulieu ont ciselé tout cela en perfection. Cette brève description ne saurait donner une idée exacte du petit poème conjugal que M. Aucoc a créé, interprète ingénieux de la piété filiale qui l'a inspiré. Du Louis XVI, oui, un peu frivole, un peu païen, mais sentimental sans fadeur et doucement attendri.

Je préfère, et de beaucoup, la coupe dite *Bratina*, offerte au régiment de la garde à cheval par S. A. Impériale le grand-duc Paul Alexandrowich. Il est vrai qu'elle est la reproduction de l'estampe la *Nef du Roy*, par Meissonnier. Où la personnalité de M. Aucoc reparaît, c'est dans le plateau de cette coupe digne de la porter et dont le dessin n'existait pas, parties repoussées, parties fondues, — les moindres. Superbes assurément, la coupe et le plateau ; mais ce n'est pas seulement ce plateau qu'il aurait fallu créer, c'est la coupe, et le sujet pouvait inspirer un chef-d'œuvre absolument original. M. Lalique, qui pousse de temps en temps une



Surtout offert au grand-duc Wladimir à l'occasion de ses noces d'argent.

(Orfèvrerie d'André Aucoc.)

pointe dans l'orfèvrerie, a montré ce que peut être un bol à punch imaginé sous les impressions nouvelles, et M. Aucoc n'aurait pas mieux demandé que d'entendre le sien à sa guise; mais l'estampe de Meissonnier avait séduit Son Altesse, elle l'a imposée et cela arrive fréquemment, ce qui explique la rareté des œuvres d'art nouveau chez nombre de nos confrères. C'est la clientèle qui résiste, eux, non pas !

Pourtant, si les choses d'art ancien abondent dans sa vitrine, ce n'est pas que M. Aucoc répugne à l'art nouveau. De fort jolis couverts, un encrier, un bougeoir, la coupe de cristal de roche montée en vermeil pour un prix de course de yachts



Coupe dite « La Bratina ».
(*Orfèvrerie d'Aucoc.*)

à vapeur (la victoire de l'hélice sur la voile) en sont suffisamment imprégnés pour s'en réclamer, et le service à thé, en or, décoré de fleurs grimpantes, lui appartient tout à fait ; et j'en dirai autant du vase aux iris, toutefois nouveau sans grande originalité. Enfin, il n'a pas reculé devant la collaboration de M. Wallgren, sculpteur de talent, un de nos novateurs les plus hardis, qui lui a modelé trois coupes, l'une de forme ronde, les autres ovales, dont l'ornementation était empruntée à la flore des champs : coquelicots, liserons et bleuets, et la statuaire — des femmes fleurs — à la mythologie ultra-moderne. Ces figures étranges, ces trois coupes isolées qui veulent être un surtout et n'y parviennent pas, voilà, je l'avoue, une conception de l'orfèvrerie de table qui m'effraie un peu ; je n'irais pas si loin dans la nouveauté et je crois que, par tempérament, par éducation, M. Aucoc se rattachera plus volontiers à l'école de Lucien Falize, qui triomphait chez MM. Christofle.

M. Poussielgue-Rusand, orfèvre et bronzier. — En 1889, à la veille de sa mort, M. Placide Poussielgue-Rusand exposait encore, et, en qualité de Président du Jury, il donnait à ses collègues et à ses confrères une preuve de son activité et de son expérience professionnelle.

Les récompenses ne lui ont pas manqué : médailles et décorations ; il est mort officier de la Légion d'honneur, mais, ce qui vaut encore mieux, en laissant à ses enfants une maison constituée sur des bases solides, une collection de modèles incomparable, un personnel éprouvé et un exemple à suivre.

Cet exemple, son fils, M. Maurice Poussielgue, l'a suivi. Associé à ses travaux depuis 1885, il succédait à son père en 1889 et prenait d'une main ferme la direction de la maison.

Après s'être essayé à l'Exposition de Bruxelles en 1897, où il obtenait deux grands prix, il prenait part à l'Exposition de 1900 où il exposait dans deux Classes : la Classe 66 (décoration des édifices) et la Classe 94 (orfèvrerie).

L'autel en grès et bronze, exécuté d'après le dessin de l'éminent architecte, M. Genuys, sous-directeur de l'École des Arts décoratifs, à Paris, dénotait une recherche de nouveauté intéressante ; nouveau par la matière, le grès, aux tons bleu verdâtre d'une douceur infinie ; nouveau par la décoration en bronze doré empruntant une saveur nouvelle aux végétations traditionnelles, interprétées avec une liberté affranchie des formules routinières, cet autel a conquis tous les suffrages des gens de goût et méritait bien à son auteur le grand prix que le Jury de la Classe 66 lui décernait.

Dans la Classe de l'orfèvrerie, l'Exposition de M. Maurice Poussielgue était des plus importantes. Tout en suivant la voie tracée par son père pour la création des pièces dans lesquelles le caractère des œuvres du moyen âge, remis en honneur par les architectes diocésains, avait trouvé en lui le plus habile des interprètes, M. Poussielgue avait voulu faire œuvre personnelle, en donnant une inspiration plus moderne au mobilier de l'église, tout en conservant l'expression chrétienne des symboles du culte dont la subtilité lui était familière.

Parmi les grandes pièces monumentales qui formaient le fond de l'exposition, le mobilier de la chapelle commémorative de la rue Jean-Goujon attirait les regards. Qui ne se souvient du terrible incendie qui, en un après-midi, sema des deuils si nombreux dans l'élite de la société parisienne? Les grandes catastrophes produisent les grands élans du cœur. Les dons arrivèrent à l'envi ; une chapelle expiatoire fut construite, et M. Poussielgue en fit le mobilier.

Ce mobilier de style Louis XVI, avec une grande liberté d'interprétation, était représenté par le maître-autel en marbre *paonnazo* ton ivoire, orné de nombreux bronzes finement ciselés ; des chandeliers dans le goût de Delafosse et d'un beau caractère ; la croix, belle dans sa simplicité ; les urnes et les deux grilles d'une



Autel en grès et bronze doré.

(*Architecte Genuys. — Orfèvrerie de Poussielgue.*)

délicatesse très grande, qui l'accompagnaient de chaque côté, forment un ensemble remarquable au point de vue architectural.



Calice aux Iris.
(*Modèle de Lelièvre. — Orfèvrerie de Poussielgue.*)

Mais plus moderne était la série des pièces procédant d'une inspiration personnelle du jeune orfèvre.

Rompant tout à fait avec les traditions, il s'est essayé de rajeunir le décor des vases sacrés par une interprétation directe de la nature. Quoi de plus charmant et de plus ingénieux que le calice dont la forme emprunte au lis, symbole de la pureté, sa construction et son décor; à la base, les racines s'épanouissent et laissent monter la tige qui forme le fût, et la fleur se développe en enserrant la coupe traditionnelle de ses pétales et de ses étamines. Le modèle en avait été exécuté par un artiste de talent, M. Lelièvre. Le musée des Arts décoratifs l'a jugé digne d'entrer dans sa collection.



Crosse épiscopale en bois, monture en argent.
(*Orfèvrerie de Poussielgue.*)

Un autre calice, plus robuste et plus grave, faisait une opposition heureuse. Les sarments noueux de la vigne forment la tige; les feuilles et les fruits entourent la coupe. Entre les branches de vigne apparaissent des émaux qui représentent les sacrements. Exécuté en fondu, il est ciselé si amoureusement qu'il rappelle les travaux de ciselure repoussée.

Remarquable aussi, et neuve par l'emploi de la matière et par le décor, est la

crosse d'évêque exécutée en bois, dont les nervures sont enserrées dans une ornementation d'argent fondu d'où s'échappe, au sommet, une fleur d'émail translucide aux reflets adoucis. Les éléments décoratifs en sont symboliques : le chardon, le laurier, la passiflore confondent leurs lignes harmonieuses autour de l'âme en bois de la crosse sacerdotale.

La série des pièces modernes se complétait par deux veilleuses en bronze doré, au feuillage nerveux servant de support à des cristaux opalins. Des burettes en cristal fumé et des vases à fleurs ajoutaient à la nouveauté et à l'intérêt de cette tentative très réussie d'art moderne.

MM. Falize frères, orfèvres-joailliers. — La mort si imprévue de Lucien Falize laissait à l'improviste ses trois fils à la tête d'une maison importante, mais lourde à conduire. Combien ont-ils dû bénir la mémoire du père prévoyant qui les avait si bien armés pour la lutte.

André Falize, qui était déjà depuis trois ans dans l'atelier associé aux travaux de son père, et ses deux frères, Jean et Pierre, dont l'un sortait de l'École commerciale et l'autre était déjà un dessinateur habile, se réunirent tous trois et se mirent à l'œuvre. Les amitiés solides que leur père avait conquises par le charme de sa personne se traduisirent immédiatement pour les fils en un appui généreux qui leur permit de prendre en main la direction de la maison.

Les commandes ne leur manquèrent pas, ils achevèrent celles qui avaient été confiées au talent de Lucien Falize, et se préparèrent en même temps à soutenir le bon renom de leur maison.

L'Exposition de 1900 a montré, à ceux qui avaient eu confiance dans leur ardeur au travail, leur goût et leur habileté, qu'ils ne s'étaient pas trompés, et que les pièces sorties de leurs mains n'étaient pas indignes de leurs aînées.

Je citerai d'abord le gobelet de Lucerne, belle pièce d'orfèvrerie faite complètement au marteau, repoussée, ciselée, émaillée, dorée par le jeune apprenti de Bossard. Dessinée par lui et composée dans le goût allemand du seizième siècle, elle présente sur les six pans de sa surface hexagonale des sujets gravés à l'eau-forte rappelant la ville qui lui avait donné l'hospitalité, encadrés par des motifs de houblon et de vigne avec une devise empruntée à Rabelais : *Cy est toute vérité*. Un autre gobelet d'argent ciselé, *Le Cidre*, décoré des feuilles et fruits du pommier.

Un autre encore exécuté pour un amateur avisé, en orfèvrerie d'or et d'émail, *La Coupe des vins de France;* haut de $0^m,24$, d'une forme simple, très légèrement évasé, aux deux tiers de la hauteur une frise, dont les figures sculptées en doux relief se détachent sur un fond d'émail bleu, représente le triomphe de Bacchus d'après Mantegna. A la base, trois figures d'or émaillé sont assises sur la moulure ciselée, et représentent la Garonne, le Rhône et le Rhin, les fleuves des régions

vignobles de la France dont ce gobelet, précieux par la matière et par l'art, chante les produits savoureux. Les flots déroulés sur l'embase disparaissent sous la moulure pour se retrouver sur les flancs du gobelet dont ils forment le fond, décoré en gravure de figures archaïques, qui symbolisent les travailleurs de la vigne et du vin. Trois dépressions interrompent le fond et servent d'encadrement à trois vignes d'or en relief, aux sarments robustes, dont les branches chargées de grappes et de feuilles se découpent vigoureusement sur un fond d'émail rouge. Le couvercle, surmonté d'une Amphitrite en or émaillé, est décoré d'attributs marins symbolisant la mer, où viennent se jeter les trois fleuves qui, sur leur parcours, ont baigné les coteaux producteurs des grands vins de France.



La Coupe des vins de France, exécutée en or et émail.
(*Orfèvrerie de Falize.*)

Réunies dans leur vitrine, elles complétaient bien la série des œuvres importantes faites depuis dix ans par la maison Falize.

C'était, dans les vases montés, le vase du Saint-Graal, reconstitué en cristal de Gallé, décoré d'une ramure de passiflore s'enlevant en or sur le ton rougeâtre du cristal. Puis des vases rose et vert bleuté, en forme d'urnes funéraires, aux scarabées d'émail bleu verdâtre, symbole de l'immortalité; et les autres vases au Lézard, à la Torpille, au Chardon, au Mûrier, attestaient l'infinie variété de décors et toujours l'idée poétique qui avait présidé à leur composition.

C'était aussi, dans les pièces commémoratives : le marteau et la truelle d'or, ces pièces historiques aujourd'hui, qui avaient servi à la pose de la première pierre du pont Alexandre III. Les mots *Pax* et *Robur* étaient incrustés en or sur les faces de la masse d'acier du marteau, dont le manche d'ivoire était décoré d'une branche d'olivier et de chêne servant à encadrer d'un côté, le chiffre *N* de Nicolas, et, de l'autre,

le monogramme *R. F.* de la République. La truelle d'or, décorée du vaisseau de la Ville de Paris, portait les inscriptions commémoratives et la date de la cérémonie.

Puis la couronne du centenaire du Consulat, faite de lauriers d'or ciselé.

Le grand surtout du couronnement de Nicolas II, en argent ciselé, dont les figures modelées par le sculpteur Antocolsky, et les ornements d'une belle allure,



Surtout du couronnement de Nicolas II.
(*Modèle de Joindy. — Figure d'Antocolsky. — Orfèvrerie de Falize.*)

dus au talent du sculpteur Joindy, en faisaient une pièce de grand apparat.

Le vaisseau de la Russie : nef d'argent ciselé, conduite par Pierre le Grand vers sa destinée ; la couronne impériale et l'aigle à deux têtes sont à la proue. Conçu également dans le style Louis XIV, ce beau travail d'orfèvre a été modelé par les mêmes artistes Antocolsky et Joindy.



N° 1. Vase aux Lézards. — N° 2. Vase au Chardon.
N° 3. Soupière Feuilles de chou. — N° 4. Vase au Mûrier. — N° 5. Gobelet de Lucerne.
(*Orfèvrerie de L. Falize.*)

Enfin un prix de course, *La Seine et l'Oise*, symbolisant les courses de Longchamps et de Chantilly. Les deux figures, assises fièrement sur la bordure d'une corbeille de table, sont dues au sculpteur Barrias.

Voilà pour les pièces décoratives ; mais là où le talent et le génie inventif de Lucien Falize se sont donné libre carrière, là où, joignant le précepte à l'exemple, il montrait comment il entendait renouveler nos styles français en s'adressant à cette nouvelle interprétation qu'il a prêchée dans ses rapports au Conseil de l'Union centrale, c'est dans ce service, qu'il a appelé *Les Plantes du potager*, qu'il a vraiment fait œuvre d'orfèvre novateur.

Sur des formes simples, il a marié habilement à l'architecture les feuillages, les fleurs et les légumes du potager. La petite plante potagère faisait de nouveau son apparition dans la décoration pour indiquer que la flore était, dans sa pensée, la source d'inspiration destinée à faire naître le style nouveau qu'il appelait de tous ses vœux, et dont celui qui écrit ces lignes se fait un devoir de rappeler les origines dues à leur commune conviction née au cours de leurs entretiens de collègues et de confrères.

M. Cardeilhac (Ernest), orfèvre. — Si M. Cardeilhac n'a pas concouru dans la Classe 94 — et je le regrette pour lui — c'est qu'il présidait la Classe et le Jury de la coutellerie, hommage rendu à son mérite personnel et à l'ancienneté de sa maison fondée en 1804 par son aïeul et qui, bientôt centenaire, s'est perpétuée en ligne directe, grandissant à chaque génération. L'étude des formes de lames, leur monture artistique et les dérivés de la coutellerie, — truelles, ustensiles de table, travaux récompensés à toutes les expositions — puis les couverts qui reçurent leur première médaille à l'Exposition de Londres de 1862, avaient absorbé l'activité des deux premiers Cardeilhac; le petit-fils voulut y ajouter la grande orfèvrerie et, pour s'y préparer, il compléta son apprentissage chez M. Fray-Harleux. En 1885, devenu chef de la maison, il organisait ses ateliers en vue de cette fabrication, achetait le matériel de la maison Lebon, et, soutenu par une clientèle sympathique et confiante, il pouvait se présenter honorablement à l'Exposition de 1889, où la médaille d'argent lui fut décernée par le Jury de l'orfèvrerie, en même temps que celui de la coutellerie lui décernait le grand prix.



Vase en grès,
avec monture en orfèvrerie
par Cardeilhac.

On pensait bien qu'il ne s'en tiendrait pas là ; mais ceux qui n'ont pas suivi ses travaux de 1889 à 1900 ne pouvaient s'attendre à ce

qu'il nous a montré. Si jamais exposition fut sensationnelle, c'est assurément la sienne. On ne se lassait pas d'admirer cette orfèvrerie d'invention si neuve et de facture si parfaite, et l'étonnement se joignait à l'admiration quand on savait que cette métamorphose s'était produite sans collaboration nouvelle, par l'initiative du maître, assisté des trois artistes qui avaient préparé sous sa direction l'Exposition de 1889 : M. Bonvalet, dessinateur, M. Aiguier, sculpteur, et M. Viat, ciseleur.



E. CARDEILHAC
(1851-1904).

Evidemment, ils ont travaillé sous une influence qui n'existait pas dans la période précédente : eux aussi, l'esprit nouveau les a touchés. Toutefois, il faut noter que l'œuvre de M. Cardeilhac est singulièrement personnelle. S'il se rattache à l'école du « rajeunissement par la nature », il a sa manière propre de comprendre la végétation et de l'appliquer, discrètement, sobrement, souvent en répétant le motif trouvé. Il a le goût des choses pratiques qu'il décore d'une main légère et pour lesquelles il varie les matières et les tonalités par l'ivoire, le bois et les patines. Les voies nouvelles ne comptent pas d'explorateurs plus

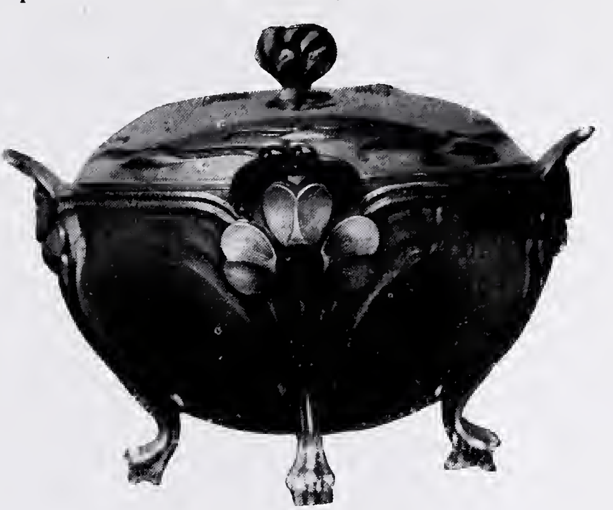


N° 1. Chocolatière.
N° 2. Petit plateau.
N° 3. Candélabre.
N° 4. Cafetière.

(Orfèvrerie de Cardeilhac.)

ardents, mais son esprit critique toujours en éveil l'a préservé des excentricités, et, dans cet art où presque tout est inventé, il est resté classique par l'observation des règles immuables qu'on n'abandonne pas impunément. Aussi, tout se tenait dans sa vitrine : on y sentait une conception unique et une collaboration toujours la même, pénétrée de la pensée créatrice et se confondant pour ainsi dire avec elle.

Ses légumiers, d'une décoration régulière en spirale ; son sucrier aux chardons, clouté de cabochons d'ivoire ; un vase à fleurs avec des anses d'ivoire et des tracés rouges ; la monture exquise du vase de M. Daum, le verrier de Nancy, tout enfin attestait ce parti que j'ai signalé, fait de simplicité, de grâce et d'harmonieuses colorations.



Sucrier Feuille de trèfle.
(*Orfèvrerie de Cardeilhac.*)

Je voulais préciser les caractéristiques qui particularisaient l'exposition de M. Cardeilhac et la faisaient si différente de ses rivales sans les diminuer ; mais j'ai vainement cherché les mots qui dessinent, les mots qui peignent : au lieu d'une évocation saisissante, je n'ai donné que mes impressions et celles de mes collègues du Jury. Au moins ai-je dit la place considérable que notre confrère a prise dans l'orfèvrerie française, et c'est l'essentiel.

M. Debain débutait à l'Exposition de 1889, jeune entre les jeunes, et se plaçait d'emblée parmi les meilleurs. Déjà son indépendance de la routine se montrait : alors que ses rivaux se confinaient dans le style Louis XV, il remontait à la Renaissance, non pour la copier, mais pour en tirer un service à thé et d'autres pièces où l'on voyait poindre les signes précurseurs de ce qu'il a fait depuis et dont nous allons parler.

L'art nouveau, qu'il avait pressenti, balbutié avant son apparition, ne pouvait manquer à sa vitrine en 1900. Le bol aux pavots que M. Arnoux a fait avec lui fut le prélude des compositions fleuries que nous avons admirées chez MM. Christofle, sous le nom de ce sculpteur, et l'on ne peut rien imaginer de plus savoureux que cette petite pièce qui, vraiment, ne redoute aucune comparaison.

L'exposition de M. Debain était comme un raccourci de l'orfèvrerie contemporaine. On y voyait l'art nouveau, l'art de transition et un peu d'art rétrospectif

qu'on aimera toujours et qu'il ne faut pas désapprendre. On y voyait même une restitution, celle d'un hanap allemand, trop chargé, dont la facture impeccable défiait l'original, et enfin cette franche et robuste vaisselle du Marais, le fonds et le tréfonds de l'orfèvrerie parisienne, que M. Debain fit bien de nous montrer. Certes, je le loue de rester fidèle aux traditions des siens, et cependant, quand je notais ce qu'il avait rapporté de ses excursions hors du domaine familial, je ne pouvais me retenir de souhaiter qu'il sacrifiât plus souvent à l'art inutile, qui lui a déjà ouvert le Musée des Arts décoratifs, et où son goût affiné, son sens exquis du beau, feront merveille.



Bol aux pavots.
(*Sculpture de A. Arnoux. — Orfèvrerie de Debain.*)

M. Thesmar (Fernand), émailleur. — Cette notice pourrait tenir en quatre lignes, M. Thesmar est l'artiste complet. Dessinateur, il a la précision sans sécheresse; coloriste, il sait toutes les harmonies. Il a l'imagination qui crée et le goût qui la règle. Emailleur, il inventa une technique nouvelle, miracle de science, d'adresse et d'ingéniosité. Il n'est pas seulement au premier rang des émailleurs : il est le premier.

De ce qu'il y avait dans cette vitrine, je ne citerai donc qu'une grande coupe, chef-d'œuvre parmi les chefs-d'œuvre qui l'entouraient, plus belle encore que celle qui fut offerte au tsar en 1896. Difficultés vaincues, pureté du galbe, charme des colorations, tout s'unit en cette pièce pour en faire le prototype de l'art qui portera le nom du magicien qui le créa. Belle, elle l'est trop, car sa beauté n'a été obtenue qu'au prix d'un travail cent fois recommencé qui majore sa valeur marchande bien au delà de ce que les collectionneurs payent les petits gobelets, les tasses minuscules de M. Thesmar. Le feu n'est pas le serviteur fidèle de l'émailleur : ses trahisons sont fréquentes, et, lorsqu'il s'agit d'objets construits avec l'armature fragile que l'on sait, elles se multiplient à l'infini, surtout s'ils dépassent démesurément les proportions accoutumées.

Cet artiste si bien doué, que la nature a enseigné plus que son maître de Mulhouse, a donné à la chimie tous ses moments perdus, utilisant ce qu'il avait appris au collège. Il se préparait ainsi, à son insu, à ce qui devait être l'honneur de sa vie. En 1872, il s'improvisait émailleur chez Barbedienne et conciliait, du coup, ses deux vocations. Ce ne furent d'abord, du *Raisin doré* au fameux *Hallebardier*, que des émaux cloisonnés sur de grandes plaques, mais les plus beaux



N° 1. Gobelet Feuilles de lierre. — N° 2. Gobelet Bluet.
N° 3. Plat décoré de la Vescia des haies.

(*Orfèvrerie d'étain de J. Brateau.*)

qu'on ait faits en France; puis, en 1888, ce fut son émail à lui, tenté au quinzième siècle, repris de nos jours sans succès, vite abandonné, et qu'il inventa de toutes pièces dans sa perfection, à l'aide de procédés invraisemblables, d'autant plus libre en ses recherches qu'il ignorait les précédents.

M. Brateau (Jules), sculpteur-ciseleur. — M. Brateau est un de ces artistes que Paris prend à la province et qui lui appartiennent légitimement quand c'est lui qui les a formés. L'histoire de sa vocation est curieuse. M. Brateau père exerçait à Bourges je ne sais quelle profession qui exige une grande dépense de force, et il voulait l'enseigner à son fils. Malheureusement l'enfant était maladif, il fallut abandonner ce projet. Mais quel métier choisir? Quelqu'un conseilla la ciselure où l'adresse prime les muscles. Il parla de la journée paisible assis à l'établi, du marteau léger comme une plume, des frêles ciselets faits pour les mains débiles; peut-être rappela-t-il que les ouvriers orfèvres, avant la préparation des matières dans les usines spéciales, lorsqu'ils forgeaient et laminaient les lingots, disaient que la goutte de sueur perlée au front du ciseleur se payerait au poids de l'or. Bref, on se laissa convaincre, et, puisque le petit Jules n'était bon à rien, on en fit un ciseleur. La ville de Jacques Cœur n'ayant plus d'orfèvres, il partit pour Paris et entra dans l'atelier d'Honoré, pépinière de praticiens remarquables. De suite il aima la ciselure, et l'attrait qu'il y trouva lui rendit le travail facile et réparateur. La santé lui vint avec le talent. Vite, il avait mesuré la distance qui sépare l'ouvrier d'art de l'artiste, et, fermement résolu à la franchir, il dessinait, il modelait, consacrant ses veilles à compléter l'enseignement de l'atelier. Après l'apprentissage et son prolongement d'études acharnées, il devint un des collaborateurs préférés de nos orfèvres, de Lucien Falize entre autres, qui lui confia la ciselure de quelques-unes de ses plus belles pièces, jusqu'au jour où il voulut exécuter ses propres compositions, être maître orfèvre à son tour. Entre temps, il avait découvert les procédés des Briot et des Enderlin, et, dans cette voie retrouvée, il donnait libre cours à son imagination. C'est sous ce double aspect d'orfèvre ciseleur et de potier d'étain qu'il parut à l'Exposition de 1889, tandis que sa collaboration brillait encore chez ses confrères. Son succès fut soudain. Les musées de l'étranger et les collectionneurs dévalisèrent sa vitrine, la foule qui l'ignorait apprit son nom.





Coupe d'or émaillé.
(*Orfèvrerie de J. Brateau.*)

Il nous est revenu en 1900 fortifié et grandi. Ses étains plus nombreux et, pour la plupart, transformés. Cependant il ne semble pas qu'il se soit attardé à chercher l'architecture nouvelle jusqu'à présent rebelle à tous les efforts. A peine quelques inflexions de lignes, imprévues, rompent-elles çà et là avec la tradition classique. Il n'a pris à la nature végétale que la parure de ses compositions; mais nul mieux que lui n'a assemblé son bouquet et disposé ses fleurs avec plus de grâce alanguie, en leur épargnant la torture d'une stylisation outrée. Son plat où la vescia des haies projette ses baies et ses feuillages, et celui aux chrysanthèmes sont charmants et nouveaux, en dépit de ce qu'ils ont gardé du passé, et tous les étains des dix dernières années, — coupe, buire, vases, le gobelet orné de marguerites, de bluets et de coquelicots, la petite porte d'habitacle avec figures et arbustes, les gentils enfants qui portent des salières, — conçus dans le même esprit, sont autant d'exemples de ce qu'on peut obtenir de l'accord harmonieux de nos sensations actuelles et des choses d'autrefois.





Porte-allumettes exécuté pour M. Corroyer.
(*Par J. Brateau.*)

Son œuvre d'orfèvre avait suivi la même progression. A côté des effigies délicates où il excelle, du bracelet d'or si joliment tressé, d'un porte-allumettes non moins précieux créé pour M. Corroyer, trois pièces de premier ordre captivaient l'attention : un coffret d'ivoire, d'émail et d'or; une coupe d'or et d'émail et un plateau-rondelle, repoussé à la manière des grands maîtres disparus.

Le Rapport d'Armand-Calliat se terminait par des appréciations sur l'Art nouveau :

« Puisque l'Art nouveau fut la note dominante de l'orfèvrerie française à » l'Exposition de 1900, il n'est pas inutile de l'étudier de près, de voir ce qu'il » nous a donné, et ce qu'on peut en augurer dans un avenir plus ou moins » prochain. Essayons donc.

» L'art ne mourut pas tout entier avec le style Empire, dont la disparition » suivit de près la chute du régime qui l'avait baptisé. De 1830 jusqu'à nos jours, » de grands orfèvres ont créé, dans la noble acception du mot, des œuvres » superbes, qui ne se rattachent aux hautes époques que par leur esthétique, » formes anciennes où palpite l'âme de notre temps. Supérieurs à leurs aînés » de la période impériale, si froids, si gauches parfois en leurs gestes solen- » nels, quand le divin crayon de Prud'hon ne les guidait pas, s'ils ont glorifié » l'orfèvrerie française, ils ne lui ont pas donné le style attendu.

» A la vérité, on pouvait attendre, avec des maîtres tels que Froment-
» Meurice, Feuchères, Wagner, Vechte, Morel-Ladeuil et les frères Fannière, d'au-
» tant que de bons esprits, discutant la validité de ce jugement, le déclaraient
» prématuré, un siècle n'ayant jamais proclamé son style, et en appelaient à la
» postérité qui, dégagée des passions contemporaines, saurait bien le réformer.

» Quoi qu'il en soit, lorsque leurs rangs se furent éclaircis, et, l'orfèvrerie
» réduite à l'imitation habile, d'une virtuosité incontestable, mais sans grand
» accent personnel, et dépourvue de cette poésie qui l'aurait ennoblie, la cri-
» tique, jusqu'alors divisée,
» s'unit pour clamer notre im-
» puissance. Quelle figure fe-
» rait dans l'histoire un siècle
» qui n'avait pas un art à lui,
» marqué à son millésime?
» Quelques pièces perdues
» dans une production im-
» mense suffiraient-elles pour
» le défendre et le réhabiliter?
» Lamentations inutiles à
» peine çà et là, un signe d'in-
» dépendance témoignait
» qu'on les avait entendues.
» C'était Gallé, le verrier-
» poète, entraînant les or-
» fèvres chargés de monter
» ses vases aux galbes imprévus, aux colorations étrangement irisées, d'une
» préciosité si captivante, et les forçant à s'accorder à son diapason. C'était
» Lucien Falize ébauchant sur une théière, sur des plats, les idées qu'il allait
» bientôt formuler en une déclaration de principes retentissante. Mais il fallut
» cet extraordinaire débordement de rocailles, submergeant, à l'Exposition de
» 1889, ce qui nous restait d'un art autrement noble et varié, pour provoquer les
» résolutions viriles auxquelles on doit les pièces, à coup sûr intéressantes, qu'on
» vit d'abord aux expositions de l'Union des Arts décoratifs, plus nombreuses
» à l'Exposition universelle de 1900, où elles ont rencontré celles venues de
» l'étranger, qui nous suit dans ces voies inexplorées. C'est l'Art nouveau, il est
» né des excès du plus aimable et du plus fou des styles, qui en a vu bien d'autres
» et qui lui ressemble quelquefois.



Théière en argent : les Mûres.
(*Orfèvrerie de Falize.*)

» C'est en 1892 que Lucien Falize publia, dans la *Revue des Arts décoratifs*,
» sous forme de lettre à son ami Gallé, ce que j'ai appelé sa déclaration de
» principes.

» Les directeurs de la maison Christofle, qui s'en sont si heureusement » inspirés, la résument ainsi dans la très littéraire notice de leur exposition :

« L'abandon des vieilles formules ;

» Le retour à la nature et à l'étude de cette source inépuisable d'inspiration : » la vie végétale. »

» On l'avait déjà dit, mais pas avec l'autorité d'un maître admiré, confessant » publiquement ses fautes, encore qu'il eût moins péché que ses confrères, et » que ses actes eussent devancé sa parole.

» Que Christofle eut l'ambition d'aller au delà du rajeunissement des styles, » je n'en suis pas sûr. Il savait bien qu'un style ne se crée pas de toutes pièces, » sur un programme, par l'étude de la vie végétale, inépuisable s'il s'agit du » décor, le plus souvent muette quand on lui demande les contours de l'œuvre. » Il savait aussi que plantes et fleurs n'y suffiraient pas; qu'il lui faut un idéal, » expression des mœurs, des sensations d'une époque, de sa foi ou de ses tour- » ments, de ses incertitudes, de son lyrisme ou de ses futilités. Cela, il l'eût tenté » dans les œuvres héroïques de l'orfèvrerie, peut-être réussi avec l'aide de ses » collaborateurs d'élite, qu'il animait de sa pensé : c'est le génie, on ne l'en- » seigne pas.

» Mais il n'y a pas aujourd'hui qu'un art nouveau, il y en a deux. L'évolution » était dans l'air. Peu après apparaissait un art autrement nouveau, rompant » complètement avec les traditions françaises, qui montrent que l'art qui vient » se rattache toujours à l'art qui s'en va, et faisait table rase du passé. D'où » venait-il? Des Quatre Fils Aymon, de Grasset, si je ne me trompe, de cette » illustration étrange, puissante, audacieux défi jeté à la face des dessinateurs de » tous les temps. Si c'est trop dire, on me concédera bien que sa manière de voir, » de sentir et d'exprimer, il la tient de Grasset, dont l'influence, du reste, est » flagrante dans toutes les classes de l'art décoratif. Seulement, il fallait donner » le relief à ces images, les approprier à l'orfèvrerie, avec les variantes que com- » porte pareille adaptation, les héroïser en leur gardant ce qu'elles ont de plus » précieux : ce qu'elles doivent à l'état d'esprit de ce dernier quart de siècle ; » tâche périlleuse, semée de difficultés que les novateurs n'ont pas encore » vaincues, mais qui nous a valu quelques surprises, parfois agréables, dont il » faut leur savoir gré.

» On comprend combien il est malaisé de définir l'art nouveau, d'origines si » diverses. Tout d'abord, il convient de séparer celui qui procède de Falize, dont » la clarté toute française se passe de définitions. Quant à l'autre, qu'il procède » de Grasset ou d'ailleurs, sa règle est de n'en pas avoir, et il varie selon le » tempérament de l'artiste — cela va de soi, — selon la sincérité de son invention. » D'aucuns se sont dit que le meilleur moyen d'être original était de faire le

» contraire de ce qu'on avait fait, de substituer le désordre à l'ordonnance, la
» ligne cassée à la ligne soutenue, aux courbes harmonieuses. Ceux-là, Dieu
» merci, sont rares dans l'orfèvrerie, mais ils sévissent dans toutes les classes
» du mobilier, toutes en mal d'enfantement, jusque chez les architectes qui,
» décidément, n'ont pas trouvé leur chemin de Damas dans les ossatures métal-
» liques de 1889, pourtant si bellement mises en œuvre. Sans parler de ceux qui
» ont mis l'Extrême-Orient moderne à contribution, certains ont démarqué les
» styles abolis, perdus dans la nuit des temps. M. Cardeilhac ne nous a-t-il pas
» montré une théière venue directement de l'art des Kmerk, à peine amendé,
» trouvaille d'un orfèvre qui ne s'en est pas tenu là? Plus nombreux sont ceux
» qui, dociles aux conseils de Falize, interrogent la nature et s'efforcent de faire
» œuvre d'imagination. Un seul trait leur est commun, qui caractérise l'art nou-
» veau. L'art nouveau cherche encore sa forme jusqu'à présent indécise, avec
» je ne sais quoi d'inachevé, comme s'il craignait de retomber dans le pastiche
» en la précisant, et il y retombe, en effet, toutes les fois qu'il la précise. La
» forme, le profil inédit, voilà la conquête peut-être inaccessible. Les sources
» où l'on a puisé depuis les Egyptiens et les Etrusques sont-elles taries? Et nous
» aussi, serions-nous « venus trop tard dans un monde trop vieux? » J'en ai
» peur. Tant est qu'à cette heure l'art nouveau n'a bien en propre que ses aspi-
» rations généreuses, sa statuaire troublante, souvent trop libérée de l'école
» classique, et sa flore interprétée dans un sentiment que les ornemanistes
» d'autrefois n'ont pas connu.

» C'est beaucoup; il faut davantage pour constituer un style pourvu de tous
» ses organes, et s'il ne va pas plus loin, s'il ne trouve pas l'architecture nou-
» velle qui lui manque, il n'aura créé qu'un décor, et, comme on l'a dit, des
» conceptions de la pléiade romantique, on dira qu'il n'est, en ses œuvres les
» meilleures, que l'attrayante vision des styles qu'il veut remplacer. J'entends
» bien qu'il lui restera le recours à la postérité, mais comme je serais plus
» tranquille s'il gagnait demain son procès.

» L'expérience aidant, je suis devenu plus circonspect. Revenu de ma con-
» fiance dans la toute-puissance de la vie végétale, quand il s'agit de créer la
» forme, je ne crois plus fermement qu'à l'effort de la pensée, et aux bonnes
» fortunes de l'inspiration fécondée par l'iconographie, par le drame du cal-
» vaire, le plus beau, le plus suggestif parmi ceux qui, depuis vingt siècles, ont
» fait tressaillir l'humanité. La forme originale peut jaillir du poème : la plante
» ne nous donnera jamais que sa parure. »

On ne saurait mieux dire, et c'est sur cette pensée que nous voudrions terminer ce livre. Mais l'orfèvre profane n'a pas, pour s'inspirer, la ressource des grands textes sacrés. Il lui faut, le plus souvent, se contenter d'envisager

uniquement les conditions d'utilité pratique de son œuvre. Les problèmes à résoudre sont alors de pur ordre technique et logique pour la conception de l'œuvre et pour sa forme qui reste le point essentiel dans l'orfèvrerie d'usage. Les essais successifs de décors nouveaux entrepris depuis dix ans ont eu leur intérêt assurément, et ils en auront encore dans les années qui vont suivre. Il est probable qu'on saura éviter dorénavant les erreurs commises; on tendra de plus en plus à laisser la forme prédominer, en ne donnant à l'ornement que le rôle de parure qui lui revient.

Il serait vain de ma part de prétendre, en manière de conclusion, indiquer ici mes vues personnelles sur l'avenir de l'orfèvrerie. Je m'en tiendrai à une constatation à laquelle quelques lecteurs trouveraient peut-être une allure pessimiste qui est pourtant loin de moi. Une des transformations les plus profondes qu'ait jamais subies l'esprit humain est en train de s'accomplir sans qu'on en ait bien conscience : c'est l'abolition radicale du sens esthétique tel qu'on l'entendait autrefois. M. de Vogué a remarqué que nos pères, fidèles à une tradition vieille comme l'homme, ne fabriquaient pas un seul produit qui n'ait quelques vestiges d'ornementation; tout, jusqu'aux plus vulgaires objets d'usage domestique, revêtait une forme capricieuse, souvent charmante, et comportait des fantaisies surajoutées pour flatter les yeux. Depuis quelque cinquante ans, l'ornementation se fait plus rare; à présent elle disparaît brusquement, presque partout; quelques industries de pur luxe la maintiennent dans les choses superflues, destinées au petit nombre. Mais elle abandonne peu à peu tous les objets de commun usage. Quand le goût artistique essaie de la ressusciter, il est stérile, parce que son effort factice va contre une loi générale. C'est la première fois que ce phénomène se produit depuis l'origine des sociétés.

« On peut l'expliquer par la valeur croissante du travail et de son coefficient, » le temps; nous faisons simple pour faire davantage et plus vite; la force em- » ployée à produire est consommée tout entière en utilité, on n'en peut plus rien » distraire pour l'amusement. Mais cette explication ne suffit pas. Notre œil a » changé. Là où celui de nos devanciers exigeait des couleurs vives et le dessin » imagé, le nôtre réclame des teintes neutres, les lignes droites, les surfaces » polies, en un mot l'étroite convenance entre la forme et l'emploi, rien de plus. » C'est l'élimination progressive de l'instinct du sauvage, de l'instinct de l'en- » fant, qui est devenu, en s'épurant, le goût du beau, mais qui n'en procédait » pas moins de ce principe : la recherche du jouet, et de la parure avant celle » de l'utilité. Le sens plastique s'est cantonné dans le domaine restreint de » quelques arts; partout ailleurs, il est remplacé par le sens rationnel. Ce dernier » nous façonne un monde plus sévère, plus triste aux yeux, mais imposant » pour le regard intérieur, harmonique pour la pensée abstraite. L'ancien était

» beau comme un décor agréable; le nouveau n'a que la beauté d'un théorème
» de géométrie (1). »

Cette observation de haute philosophie a un fond de vérité qu'on ne saurait méconnaître. L'orfèvrerie de l'avenir serait-elle donc destinée à ne plus comporter cette parure riante qui la rend sur nos tables si gracieuse et aimable? Alors que nous assistons de nos jours à tant d'efforts pour ajouter à l'argenterie l'éclat des couleurs par les feux de l'émail, à la voir peu à peu perdre cet éclat et cet aspect enchanteur? Ce serait, semble-t-il, une impossibilité. Ce qui paraît probable, c'est qu'à côté de l'orfèvrerie de luxe et exceptionnelle, faite pour les rares privilégiés de la fortune, l'orfèvrerie d'usage, en prenant de plus en plus de développement, recherchera des formes simples, judicieusement construites, dans lesquelles l'ornement inutile sera impitoyablement sacrifié ou subordonné à la forme. Si c'est là l'orfèvrerie que veulent nous faire entrevoir les sociologues... reconnaissons qu'elle pourra comporter par la pureté des lignes, sinon par la grâce des ornements, une beauté idéale dont il faut souhaiter aux siècles futurs de savourer la noblesse !

(1) Marquis de Vogüé : *Remarque sur l'Exposition du Centenaire* (1889, in-18), page 96.



Insigne des membres du Jury,
à l'Exposition de 1900.
(*Modèle de Bottée. Exécuté par Christofle.*)



Surtout « La Moisson ».
(*Modèle de Gasq. — Orfèvrerie de Christofle.*)

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE TROISIÈME

LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

Deuxième période, 1860 à 1900.



Sucrier « Les Arracheurs de betteraves ».

(*Sculpture de Mallet. — Figures de Roussel.*)
(*Orfèvrerie de Christofle.*)


TABLE
des
Gravures





Glace de toilette en argent.
(*Modèle de René Rozet. — Orfèvrerie de Christofle.*)

SAINT-CLOUD. — IMPRIMERIE BELIN FRÈRES

